

**Tradition et modernité dans la production culturelle
camerounaise (1954-2002) :
opposition ou syncrétisme?**

Laurence Randall

School of Social Sciences, Humanities and Languages

This is an electronic version of a PhD thesis awarded by the University of Westminster. © The Author, 2010.

This is an exact reproduction of the paper copy held by the University of Westminster library.

The WestminsterResearch online digital archive at the University of Westminster aims to make the research output of the University available to a wider audience. Copyright and Moral Rights remain with the authors and/or copyright owners.

Users are permitted to download and/or print one copy for non-commercial private study or research. Further distribution and any use of material from within this archive for profit-making enterprises or for commercial gain is strictly forbidden.

Whilst further distribution of specific materials from within this archive is forbidden, you may freely distribute the URL of WestminsterResearch:
(<http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/>).

In case of abuse or copyright appearing without permission e-mail
repository@westminster.ac.uk

TRADITION ET MODERNITÉ DANS LA PRODUCTION CULTURELLE
CAMEROUNAISE (1954-2002) : OPPOSITION OU SYNCRÉTISME ?

LAURENCE RANDALL

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the University of
Westminster for the degree of Doctor of Philosophy.

June 2010

Authorship Statement

University of Westminster

Name: Laurence Randall

Date: 1st June 2010

PhD Thesis:

Tradition et modernité dans la production culturelle camerounaise
(1954-2002) : opposition ou syncrétisme ?

I confirm the thesis is my own work and all references and sources are duly
acknowledged.

Signature: Laurence Randall

Mes plus sincères remerciements à :

Ma directrice de thèse Professeur Debra Kelly, qui a accepté de diriger mes recherches, et Marie-Christine Press qui m'a orientée dans la direction de mon travail.

Professeur Pat Corcoran dans son rôle de conseiller au début de ma recherche.

Monsieur Paul Robertson, Directeur du Département des Langues Modernes et Appliquées de l'Université de Westminster, Gerda Wielander, sous-Directrice de ce département, mes collègues Hélène Gill et Abir Ahmed pour leurs conseils et leurs encouragements ainsi qu'Aline Cook pour la relecture de ma thèse.

Monsieur Jean-Claude Awno, Directeur de La Ronde des Poètes de Yaoundé, ainsi que les dix-neuf autres participants de la Table Ronde organisée sur le thème : « Poésie, dramaturgie et cinéma au Cameroun », qui eut lieu le 27 juin 2008 à « Africréa », Yaoundé. Ce voyage de recherche a été rendu possible grâce au soutien financier de l'Université de Westminster.

Mes amies camerounaises Georgette Bangweni, traductrice à Yaoundé ; Martine Fotsop, secrétaire à Douala ; Catherine Enoumédi, traductrice à Douala ; Christine Zé Morelle contractuelle à Paris qui ont ajouté à la dimension culturelle de cette thèse.

Ma famille et tout particulièrement mon mari Patrick Randall pour son soutien inconditionnel tout au long de cette thèse. Ma mère Jeanne Gauvreau et ma tante Jacqueline Popper pour leur soutien moral durant mes études.

A mes enfants adoptifs Patrick et Laurence Ebogo-Randall, Marthe Elong-Randall qui m'ont donné la joie d'être une mère camerounaise.

A mes amis d'enfance, Jean et Gemma Tupone, Christine Blanquet et Patrice Trévisan, qui m'ont suivie par la pensée tout au long de mes voyages.

TABLE DES MATIÈRES

RESUMÉ.....	p. 10
ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES.....	p. 11
INTRODUCTION.....	p. 12
1.1. But de la recherche.....	p. 13
1.2. Choix de la méthodologie.....	p. 14
1.3. Contexte des études postcoloniales.....	p. 15
1.4. Définition de la problématique.....	p. 20
1.4.1. La culture au Cameroun.....	p. 21
1.4.2. La tradition et la modernité : Opposition ou syncrétisme ?.....	p. 28
1.4.3. Les notions de représentation et d'identité.....	p. 41
1.5. Structure de la thèse.....	p. 46
1.6. Démarches méthodologiques.....	p. 48
1.6.1. Les démarches méthodologiques dans la construction du temps.....	p. 48
1.6.2. Les démarches méthodologiques dans la construction de l'espace.....	p. 58
1.7. Orientations critiques.....	p. 71
1.7.1. Les critiques du théâtre.....	p. 72
1.7.2. Les critiques du roman.....	p. 75
1.7.3. Les critiques du cinéma.....	p. 80

CHAPITRE UN : LE THÉÂTRE CAMEROUNAIS.....p. 83

2.0. Orientation dramaturgique camerounaise.....p. 84

2.0.1. Regard sur le théâtre au Cameroun.....p. 84

2.1. La construction du temps dans le théâtre camerounais.....p. 93

2.1.1. Les temps antiques.....p. 93

2.1.1.1. Le temps mythique.....p. 94

A) Présence du mythe

dans la dramaturgie camerounaise.....p. 94

B) L'originalité du théâtre africain, théâtre rituel.....p. 98

2.1.1.2. Les temps anciens.....p. 103

A) La palabre.....p. 104

B) Le mariage et la dot.....p. 114

2.1.2. Le temps historique.....p. 121

2.1.2.1. Le temps colonial.....p. 121

A) Les nouvelles figures de la société camerounaise.....p. 122

Le haut fonctionnaire.....p. 123

Le préfet.....p. 124

Les forces de l'ordre.....p. 125

Le catéchiste.....p. 125

Les missionnaires.....p. 126

Les commerçants.....p. 128

Colette : la nouvelle femme camerounaise.....p. 128

B) Les figures traditionnelles.....p. 129

Le chef de famille.....p. 129

Le chef du village.....p. 130

Le sorcier du village.....p. 131

Les tensions internes entre l'homme et la femme.....p. 132

2.1.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours.....	p. 133
A) La communauté contrariée par l'individualisme.....	p. 133
B) L'heure des comptes.....	p. 135
2.2. La représentation de l'espace dans le théâtre camerounais.....	p. 138
2.2.1. Espace national.....	p. 139
2.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village.....	p. 141
2.2.2.1. Vraisemblance et faux semblants.....	p. 141
2.2.2.2. Deux visages pour un village.....	p. 143
2.2.2.3. Un village renouvelé et une ville lumineuse.....	p. 145
2.3.3. Espace régional.....	p. 147
2.2.3.1. Habitus culinaire.....	p. 147
2.2.3.2. Habitus vestimentaire.....	p. 150
2.2.3.3. Habitus linguistique.....	p. 153
Conclusion sur le théâtre.....	p. 160

CHAPITRE DEUX : LE ROMAN CAMEROUNAIS.....p. 167

3.0. Orientation romanesque camerounaise.....	p. 168
3.0.1. Regard sur le roman camerounais.....	p. 168
3.1. La construction du temps dans le roman camerounais.....	p. 175
3.1.1. Les temps antiques.....	p. 175
3.1.1.1. Le temps mythique.....	p. 175
A) Au service de l'identité culturelle.....	p. 176
B) Au service de la femme.....	p. 179
3.1.1.2. Les temps anciens.....	p. 180
A) La mère.....	p. 180
B) L'épreuve de la modernité.....	p. 182

3.1.2. Le temps historique.....	p. 184
3.1.2.1. Le temps colonial.....	p. 185
A) Les institutions coloniales en héritage.....	p. 185
B) Focalisation sur la violence du colonisateur.....	p. 190
3.2.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours.....	p. 196
A) La désillusion.....	p. 196
B) La perte des repères.....	p. 198
3.2. La représentation de l'espace dans le roman camerounais.....	p. 199
3.2.1. Espace national.....	p. 200
3.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village.....	p. 202
3.2.2.1. Une ville déchirée.....	p. 203
3.2.2.2. Le village discrédité au profit de la forêt.....	p. 208
3.2.3. Espace régional.....	p. 212
3.2.3.1. Habitus culinaire.....	p. 213
3.2.3.2. Habitus vestimentaire.....	p. 215
3.2.3.2. Habitus linguistique.....	p. 217
Conclusion sur le roman.....	p. 222
CHAPITRE TROIS : LE CINÉMA CAMEROUNAIS.....	p. 229
4.0. Orientation cinématographique camerounaise.....	p. 230
4.0.1. Regard sur le cinéma camerounais.....	p. 230
4.1. La construction du temps dans le cinéma camerounais.....	p. 236
4.1.1. Les temps antiques.....	p. 237
4.1.1.1. Le temps mythique.....	p. 237
A) L'homme dieu et les animaux déifiés.....	p. 238
B) Un univers fantastique nourri du réel.....	p. 240

4.1.1.2. Les temps anciens :	
Ancêtres et traditions ancestrales.....	p. 245
A) Le culte des ancêtres.....	p. 245
Les rites de veuvage.....	p. 246
Le culte des crânes.....	p. 247
B) Le respect de la tradition ancestrale.....	p. 250
Le terroir.....	p. 250
La façon de vivre traditionnelle.....	p. 252
La polygamie.....	p. 254
4.1.2. Le temps historique.....	p. 262
4.1.2.1. Le temps colonial.....	p. 262
A) La structure administrative colonialiste.....	p. 263
L'école.....	p. 263
L'armée.....	p. 267
B) La structure politique colonialiste.....	p. 268
Le chef du village.....	p. 269
La religion : le culte catholique.....	p. 270
Les hauts fonctionnaires.....	p. 272
4.1.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours.....	p. 275
A) Une société fragmentée.....	p. 276
B) La paupérisation du pays.....	p. 278
4.2. La représentation de l'espace dans le cinéma camerounais.....	p. 282
4.2.1. Espace national.....	p. 282
4.2.1.1. Espace caché.....	p. 283
4.2.1.2. Espace révélé.....	p. 285
4.2.1.3. Terre perdue.....	p. 288
4.2.1.4. Terre retrouvée.....	p. 291

4.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village.....	p. 293
4.2.2.1. Ville coloniale/ville ancestrale.....	p. 293
4.2.2.2. La représentation de la tradition et l'accueil de la modernité au village.....	p. 296
4.2.2.3. Ruralisation de la ville.....	p. 300
4.2.2. Espace régional.....	p. 301
4.2.3.1. Habitus culinaire.....	p. 301
4.2.3.2. Habitus vestimentaire.....	p. 305
4.2.3.3. Habitus linguistique.....	p. 310
Conclusion sur le cinéma.....	p. 314
CONCLUSION.....	p. 322
ANNEXES.....	p. 341
Entretien avec monsieur Oumarou Nchare.....	p. 342
Lettres de l'alphabet A, Ka, U, Ku.....	p. 344
Rapport de fiançailles à Yaoundé.....	p. 345
Entretien avec monsieur Hilaire Fotsop.....	p. 348
Rapport de la Table Ronde à Yaoundé par monsieur Wielfred Mwenye.....	p. 350
Notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé.....	p. 355
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 359

RÉSUMÉ

Tradition et modernité dans la production culturelle camerounaise (1954-2002) :
opposition ou syncrétisme ?

Dans le cadre des études postcoloniales francophones, ce travail examine la société camerounaise par le prisme de sa production culturelle dans les domaines du théâtre, du roman et du cinéma. Ce faisant, cette thèse analysera la représentation des tendances actuelles de la société entre les pôles tradition et modernité à partir d'une sélection d'œuvres camerounaises et visera à établir si un syncrétisme transcende le conflit apparent de ces deux états ou si leur dualité est toujours vive.

Nous avons choisi d'étudier les accents de la tradition et de la modernité dans le double axe spatio-temporel parce que ces deux données de l'histoire et de l'espace camerounais semblent déterminer la construction dramatique, littéraire et cinématographique. Ainsi, pour l'examen de la construction du temps, nous avons retenu le schéma d'analyse du Camerounais David Ndachi Tagne, tandis que Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Françoise Vergès ont fourni la structure de l'étude de la temporalité. Le temps va ainsi se prêter à une rétrospective chronologique distribuée entre les temps antiques et le temps historique. Notre étude de l'espace distinguera entre les éléments de l'espace national, l'espace social et l'espace régional.

Notre corpus d'étude réunit des dramaturges, romanciers et cinéastes de la première, de la deuxième et de la troisième génération postcoloniale représentatifs de la production culturelle contemporaine. Ainsi, les œuvres des dramaturges Guillaume Oyono Mbia et Werewere Liking, des romanciers Mongo Beti et Calixthe Beyala, ainsi que des cinéastes Bassek Ba Kobhio et Jean Marie Teno composeront les références à partir desquelles nous observerons la retranscription de la société camerounaise dans sa réalité temporelle et spatiale. Au terme de cette analyse, émergera une nouvelle image de la société camerounaise, à l'identité modelée par les accents de la tradition et de la modernité.

ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES

DRAMATURGES

Guillaume Oyono Mbia

Trois prétendants...un mari, Deuxième édition, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1989.
(Édition polycopiée 1963, première édition, 1964) (TPUM).

Notre fille ne se mariera pas !, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2002.
Première édition radiophonique, 1969 (NFMP).

Werewere Liking

Une Nouvelle Terre, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980 (NT).

Du Sommeil d'Injuste, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980 (DSI).

ROMANCIERS

Eza Boto/Mongo Beti

Ville cruelle, Paris, Éditions Présence Africaine, 1971. Première édition 1954 (VC).

Branle-bas en noir et blanc, Paris, Éditions Julliard, 2000 (BNB).

Calixthe Beyala

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris, Éditions Albin Michel, 2000 (CMA).

Les arbres en parlent encore, Paris, Éditions Albin Michel, 2002 (APE).

CINEASTES

Bassek Ba Kobhio

Sango Malo, le Maître du canton, Paris, Les Films Terre Africaine, 1991 (SM).

La Reine Blanche, Paris, 'Envoyé spécial', France 2, 1996 (RB).

Jean-Marie Teno

Clando, Paris, Paris et Allemagne, Les Films du Raphia et ZOF/ARTE, 1996 (C).

Vacances au pays, Paris, Les Films du Raphia, 2000 (VP).

INTRODUCTION

1.1. But de la recherche

Le but de notre recherche est de déterminer comment la production culturelle camerounaise de 1954 à 2002 en langue française représente la société camerounaise dans sa réalité temporelle et spatiale. Nous analyserons comment les dramaturges, les romanciers et les cinéastes camerounais retranscrivent le temps et l'espace socio-géographique, topographique et anthropologique dans les œuvres du corpus sélectionné. Au-delà de la question d'identifier ce que ces œuvres expriment de la société camerounaise en termes de tradition ou de modernité, nous nous attacherons à qualifier la rencontre conflictuelle ou fusionnelle de ces deux concepts. Dans cet esprit, usant donc d'un cadre de références reposant sur l'espace et le temps, nous identifierons et interrogerons les choix des auteurs sélectionnés entre la tradition et la modernité.

Notre question de départ est de savoir s'il existe un conflit entre les pôles tradition/modernité dans les œuvres dramaturgiques, littéraires et cinématographiques d'auteurs de la première, seconde, voire de la troisième génération postcoloniale qui constituent notre corpus ou s'il s'opère un syncrétisme entre ces deux termes. Nous examinerons si ces auteurs réussissent à forger une nouvelle identité à cette culture jusqu'ici peu diffusée et peu analysée en Occident. Notre analyse est fondée sur un travail d'observation, de découverte et d'analyse à partir de matériaux primaires dont certains sont assez méconnus et sur lesquels très peu a été écrit sous l'angle d'analyse de la tradition et de la modernité.

En effet, les études postcoloniales francophones ont souvent eu pour objet les pays du Maghreb ou le Sénégal. Nous avons choisi le cas du Cameroun en partie en raison de l'aspect nouveau de cette recherche, mais aussi à cause de l'intérêt personnel que nous portons à ce pays. C'est dans le cadre de « l'opposition ou du syncrétisme » que nous avons choisi d'analyser les accents de tradition et de modernité tels qu'ils ressortent de la production culturelle camerounaise de 1954 à 2002. En effet, certains critiques se sont bien penchés sur la tradition et l'innovation, mais ils les ont

appréhendées en tant qu'éléments purement conceptuels¹, d'autres ont travaillé sur la tradition et la modernité, mais pour l'ensemble de l'Afrique noire², ou encore, d'une façon limitée et seulement pour une partie du Cameroun³. Notre approche est novatrice en ce sens qu'elle s'étend à quatre régions du Cameroun qui sont les plus riches en productions culturelles : le littoral, le centre, le sud et l'ouest. De ce fait, nous analyserons dans ces régions comment la créativité transcende l'interaction des apports culturels et socio-historiques à travers les représentations de la société camerounaise dans ses dimensions temporelles et spatiales.

1.2. Choix de la méthodologie

Nous avons retenu le temps et l'espace comme doubles axes méthodologiques parce qu'ils constituent des aspects déterminants de la construction dramatique, littéraire et cinématographique. Le temps est tout particulièrement problématique dans l'analyse de la production coloniale/postcoloniale. Le retentissement politique, économique et social de la colonisation figure telle une cassure dans l'histoire et influe naturellement sur l'abord des sujets. Alors que le temps a fait l'objet d'un intérêt accru dans la critique littéraire, l'espace était relégué au second plan. Toutefois, la géographie et l'importance grandissante de la localisation apparaissent comme des aspects déterminants des différentes formes qu'empruntent la structure narrative contemporaine⁴ et la critique postcoloniale⁵. Dans cette thèse, l'espace et le temps seront traités à part égale. Par cette analyse nous mettrons en exergue l'orientation actuelle de la production culturelle camerounaise dans ses rapports à la tradition et à la modernité. Nous serons alors en mesure de dire comment elle reflète la réalité et les préoccupations de la société contemporaine, puis de vérifier si, comme le suggère notre hypothèse générale de départ, elle traduit un syncrétisme entre tradition et modernité, de façon telle qu'un certain appui sur les valeurs traditionnelles puisse

¹ Jullien F., Bouanchard B., 'Tradition, innovation', *Cahiers de Présence d'Esprit* n° 2, Paris, Epy Présence d'Esprit, mai 2002.

² Ouattara V., *Idéologie et tradition en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2003.

³ Duriez C., *Zamane, tradition et modernité dans la montagne du Nord Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴ Paravy F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970 – 1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 6-7, 10-14, 18-25.

⁵ Massey D., 'Politic and Space/Time', Szeman I., & Kaposy T., (eds), *Cultural Theory – An Anthology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 65-70.

coexister avec une forme de modernité, partie intégrante de la société camerounaise contemporaine.

1.3. Contexte des études postcoloniales

Les études littéraires postcoloniales se sont principalement développées dans un contexte anglophone⁶, si bien que le terme ‘Postcolonial Studies’ est devenu synonyme d’une étude dans un environnement essentiellement anglophone, notamment dans les départements de littérature anglaise⁷. Comprendre l’histoire postcoloniale signifie bien évidemment avoir étudié l’impact de la colonisation sur la société postcoloniale. Les chercheurs français Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Françoise Vergès soulignent, non seulement la pertinence d’une telle étude, mais évaluent également son champ d’application :

Etre historien du colonial, c’est sans doute, dans l’imaginaire universitaire, investir un champ mineur, peut-être avoir échoué dans l’accès aux savoirs historiques pleinement légitimes de l’histoire sociale et politique. Les historiens de la colonisation n’ont pourtant pas démérité, loin de là, et la production scientifique depuis trente ans – en France, mais surtout en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis –, a su aborder les très nombreuses facettes de la colonisation dans les colonies⁸.

Ainsi, différents critiques, tels qu’Edward Said, Gayatri Spivak et Homi Bhabha, ont analysé les notions de colonialisme et de postcolonialisme⁹ à travers la littérature anglophone. Cependant, comme le montrent Bancel *et al*, durant les trente dernières années, une nouvelle direction a été ouverte, à savoir celle des études postcoloniales francophones, notamment développées par Charles Forsdick et David Murphy¹⁰.

⁶ C’est d’ailleurs ce que souligne Achille Mbembe dans la préface de son œuvre : Mbembe A., *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, Éditions Karthala, 2000, avant-propos, p. I & II.

⁷ Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction*, London, Hodder Education, 2003 p. 4.

⁸ Bancel N., Blanchard P., Vergès F., *La République coloniale – Essai sur une utopie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003, p. 22.

⁹ Nous souhaitons ici souligner la différence entre les termes post-colonialisme et postcolonialisme. Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*, p. 5 en donnent une explication claire et concise. Le post-colonialisme marque de façon chronologique ce qui vient après la colonisation, alors que le postcolonialisme prend comme point de départ la colonisation et l’évaluation de la culture et de l’histoire du pays colonisé.

¹⁰ Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*

Depuis, les études postcoloniales francophones sont devenues une discipline particulièrement florissante dans les institutions anglophones¹¹. En effet, cette spécialité fait partie intégrante de nombreux programmes universitaires des études francophones, si bien que dans certaines universités de l'Amérique du nord et de l'Angleterre, les études postcoloniales francophones ont supplanté les études françaises classiques. De ce fait, des cellules de recherche dans cette discipline ont été créées dans plusieurs universités¹². A noter qu'à quelques exceptions près, les études postcoloniales francophones n'ont pas autant prospéré dans les universités françaises. Nous sommes consciente¹³ que le terme francophone renferme pour certains une connotation néocolonialiste ainsi que Charles Forsdick et David Murphy l'affirment dès l'introduction de leur ouvrage *Francophone Postcolonial Studies* :

Use of the epithet 'Francophone' itself – in phrases such as 'littérature francophone' (Francophone literature), referring to all literature written in French except that produced in France itself – suggests a neocolonial segregation and a hierarchization of cultures that perpetuates the binary divides on which, despite the rhetoric of a 'civilizing mission', colonialism depended for its expansion and consolidation¹⁴.

Mais ici nous utilisons le terme francophone dans son sens large, incluant la France et tous les autres pays de langue française¹⁵. En effet, nous considérons que les études francophones sont indissociables de la culture française et de son histoire, dont son passé colonial. Ainsi, dès le 16^{ème} siècle, l'expansion européenne outre-mer a ouvert la voie à la dissémination de la culture française dans le monde qui a culminé avec la notion de « mission civilisatrice » à partir du 19^{ème} siècle. Cette notion est souvent restée attachée à celles d'universalisme et de progrès. Loin d'être universelle, cette vision a été dénoncée comme ethnocentriste en particulier par Claude Lévi-Strauss et le structuralisme qui a introduit les notions d'équivalence des cultures et du relativisme culturel¹⁶. Ceci fut repris par Edward Said¹⁷ aux USA en

¹¹ *Ibid.*, p. 7. Cependant, nous avons noté la prépondérance des études postcoloniales anglophones et notamment de « l'expérience coloniale britannique » pour reprendre l'expression de Forsdick et de Murphy que nous avons traduite.

¹² Des cellules de recherche ont été ouvertes entre autres à Montréal, dans la Caroline du Nord, en Floride, en Louisiane et en Angleterre à : Leeds, Glasgow, Aberdeen, Londres. Puisque nous sommes basée à Londres, citons : Goldsmith College, The University of London, The School of Oriental and African Studies, The University of Westminster. Aussi, l'Université de Portsmouth propose une nouvelle maîtrise sur les Etudes africaines. Le programme commencera en septembre 2010.

¹³ Dans cette thèse nous utilisons le « nous » de majesté.

¹⁴ Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ Todorov T., *Nous et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

1978 ce qui a été le point de départ de la théorie postcoloniale. Ainsi, ce n'est qu'au 20^{ème} siècle que les perceptions et les représentations de la différence de culture dans un contexte colonial et postcolonial se sont épanouies, sous l'impulsion des travaux de recherche notamment de Frantz Fanon, d'Albert Memmi et d'Edward Said. Nos références s'inspirent dans la majeure partie de la recherche postcoloniale depuis Edward Said, à laquelle s'ajoute l'apport de critiques plus récents tels que Charles Forsdick, David Murphy, Bernard Mouralis, Nicolas Bancel *et al*, Pierre Biarnès et Achille Mbembe dont les recherches se concentrent principalement sur le domaine postcolonial francophone.

A ce point, il nous semble important de mentionner la position unique et privilégiée dont nous bénéficions grâce à notre triple bagage intellectuel et culturel¹⁸, qui dans cette perspective ajoute à l'originalité de notre propos. Notre souci est d'approfondir le champ des études postcoloniales francophones en poussant la recherche sur les œuvres dramaturgiques, littéraires et cinématographiques camerounaises, car nous bénéficions d'une expérience personnelle de neuf ans au Cameroun. Ce vécu nous a confrontée de façon récurrente aux rapports entre la tradition et la modernité, ici au centre de notre argumentation. C'est ce vécu qui nous a amenée à nous interroger sur la possible interaction entre ces deux pôles¹⁹. Notre intérêt pour les études postcoloniales relève de leur lien avec la culture et ses représentations. En effet, comme le spécifient Bancel *et al*, « *Revenir sur la colonisation (...), c'est analyser ce*

¹⁷ Said E., *Orientalism*, London, Penguin Modern Classics (première édition 1978: Routledge & Kegan Paul Ltd), 2003.

¹⁸ Par « triple bagage culturel » nous entendons les éléments culturels acquis en France, en Angleterre et au Cameroun.

¹⁹ Lors de notre séjour au Cameroun, nous avons observé une scène, qui bien que fréquente et stéréotypée, illustre notre problématique. Il est question d'une autochtone habillée en vêtements traditionnels, portant d'une main sur la tête un panier, comme il est de coutume, tandis que de l'autre main elle répond à son portable en langue vernaculaire, sillonnant les chemins de terre de la capitale Yaoundé. Cette scène quelque peu conflictuelle quant aux aspects traditionnels qu'elle évoque (habillement, gestuelle et linguistique) entremêlés à la modernité (portable), nous a amenée à nous interroger sur la possible interaction entre ces deux pôles, qui d'après cette image, sont en parfaite harmonie. Un entretien, le 5 novembre 2009, avec monsieur le Professeur Valentin Yves Mudimbe a généré une image semblable comme point de départ d'une discussion sur la tradition et la modernité. Le seul détail qui changeait était l'espace géographique de la femme africaine replacé dans le contexte du village et plus particulièrement dans un champ (LR).

Les cultures collectivistes traditionnelles sont, bien souvent, des cultures de l'oralité. Il existe un fort besoin de parler, de communiquer. Le téléphone ne fait que satisfaire cette « tradition » culturelle. Le succès du téléphone portable dans les pays d'Afrique n'est pas étonnant, mais il n'est pas forcément signe de modernité. Nous pouvons nous interroger sur la capacité des outils, instruments, objets, « modernes », par le simple fait de leur usage, à rendre la société moderne (LR).

*qui, dans notre culture, dans nos représentations, dans nos rapports à l'Autre et au monde, dans nos modes d'être, de créer, de produire, est travaillé par le colonial*²⁰». C'est sur les représentations de la culture camerounaise y compris des attitudes coloniales et post-indépendance retranscrites par le théâtre, le roman et le cinéma camerounais que nous souhaitons nous arrêter. En effet, ces représentations ont sans nul doute reconfiguré la réalité du paysage culturel camerounais. Nous serons attentive aux répercussions qu'elles ont eues sur son patrimoine traditionnel.

Dans cette perspective, les recherches de Charles Forsdick et David Murphy nous seront d'un précieux apport car ils revisitent la dynamique des comportements coloniaux²¹ et plus particulièrement, ce qui est essentiel à notre propos, le débat tradition/modernité²². Murphy montre qu'un tel discours adopte souvent pour cadre le Sénégal, l'une des plus anciennes colonies françaises²³. Une des originalités de notre thèse tient au récent changement de focalisation du débat sur l'Afrique francophone, précisément au sujet des pôles tradition et/ou modernité. En référence à la culture des anciennes colonies de la France, et plus particulièrement du modèle sénégalais, Murphy cible dans un premier temps la direction de Senghor qui développe la notion d'hybridité²⁴ intéressante pour notre analyse de la tradition et de la modernité, puis l'influence des théories poststructuralistes : « *In the 1990s, this debate took a new turn under the influence of poststructuralist theories about epistemology and meaning, which questioned the "universality" of dominant Western modes of thought. "Ethnic systems of thought" were given a new legitimacy with the debate focusing on the notions of "endogenous" and "exogenous" knowledge, a variation of the old debate about "tradition" and "modernity"* »²⁵, avant de se tourner vers la voix des femmes écrivains et dramaturges²⁶, figurant l'intersection de la tradition et de la modernité, telles que Calixthe Beyala et Werewere Liking. Plus récemment, le discours du Président français, Nicolas

²⁰ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 20.

²¹ Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*, p. 13.

²² Murphy D., 'Beyond tradition, versus modernity: postcolonial thought and culture in Francophone sub-Saharan Africa', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*, p. 221.

²³ *Ibid.*, p. 222.

²⁴ *Ibid.*, p. 223.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

²⁶ *Ibid.*, p. 226.

Sarkozy, prononcé le 26 juillet 2007 à l'Université Cheikh Anta Diop²⁷ au Sénégal, a relancé le débat de la responsabilité des anciens pays colonisateurs. Comme l'ont démontré Forsdick et Murphy, ce débat, reconnaît la responsabilité du colon et la culpabilité des traitements inhumains commis lors de la colonisation même lorsqu'ils étaient masqués sous les traits du progrès et de la mission civilisatrice de la France²⁸ :

Il a pris, mais je veux dire avec respect qu'il a aussi donné. Il a construit des ponts, des routes, des hôpitaux, des dispensaires, des écoles. Il a rendu fécondes des terres vierges, il a donné sa peine, son travail, son savoir. Je veux dire ici, tous les colons n'étaient pas des voleurs, tous les colons n'étaient pas des exploiters²⁹.

Nous serons attentive à la vision de la colonisation dépeinte par les auteurs de notre corpus d'étude et nous verrons si, comme l'expose le Président Sarkozy, ils sont sensibles aux progrès dans le domaine médical et scolaire, ainsi que les infrastructures du pays. Comme le soulignent Forsdick et Murphy, le Président Sarkozy continue son discours en rejetant la faute sur les Africains qui, selon lui, guidés par un sens de l'espace et du temps hors histoire³⁰, ne peuvent qu'échouer dans la course au rattrapage de la société dite moderne :

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. Le paysan africain qui, depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps, rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles. Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès³¹.

²⁷ Forsdick C., & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, p. 1.

²⁸ *Ibid.*, p. 2.

²⁹ Extrait du discours de Nicolas Sarkozy.

http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/français/interventions/2007/juillet/allocution_a_universite_de_dakar.79184.html in Forsdick C., & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Postcolonial Thought*, p. 2.

³⁰ Forsdick C., & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *op. cit.*, p. 2.

³¹ Extrait du discours de Nicolas Sarkozy.

http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/français/interventions/2007/juillet/allocution_a_universite_de_dakar.79184.html, in Forsdick C., & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Postcolonial Thought*, p. 2-3.

En effet, le croisement du temps et de l'espace mis en rapport avec la notion de progrès constitue la trame de notre propos. Nous nous situons à la reprise de ce débat de la relation de l'Africain avec la tradition et la modernité, auquel nous donnerons une nouvelle direction comme nous allons l'explicitier plus en avant dans cette introduction. Mais retenons dès à présent que cette notion de camper les Africains dans un espace fixe et dans le temps n'est pas nouveau. En cela, le Président Sarkozy ne fait que reprendre les traditions européennes inventées au 19^{ème} siècle, construites sur la fixité et le leitmotiv, pour ne pas dire l'idéologie, de l'absence de changements³². Nous allons d'ailleurs revenir sur ce penchant un peu plus loin dans notre introduction.

1.4. Définition des termes de la problématique

Poser la question « Tradition et modernité dans la production culturelle camerounaise (1954-2002) : opposition ou syncrétisme ? », revient à associer principalement cinq notions : la culture, la tradition, la modernité, l'opposition et le syncrétisme. Pour mieux répondre à notre problématique, il convient au préalable de définir isolément chacune de nos propositions : production culturelle d'un côté et opposition ou syncrétisme de la tradition et de la modernité de l'autre. Dans cette démarche de définition nous recourrons au dictionnaire de l'Encyclopædia Universalis. Privilégier un ouvrage de références générales nous offre un point de départ unanimement reconnu, pour ensuite préciser le sens de chaque notion à l'aide des travaux réalisés par les anthropologues, ethnologues et sociologues. Nous commencerons par le terme de la culture qui amène à s'interroger ensuite sur ce qui appartient à la tradition ou à la modernité et sur l'opposition ou le syncrétisme de ces deux comportements culturels. Cependant, la réponse est inextricablement liée à la représentation de l'identité camerounaise qu'en donnent les textes de notre corpus. A cette occasion, nous regarderons de plus près les notions d'identité et de représentation.

³² Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 247.

1.4.1. La culture au Cameroun

Selon l'Encyclopædia Universalis, la culture au sens figuré est l'instruction, l'éducation, l'ensemble de l'acquis et des éléments distinguant une société, un groupe social, d'une autre société³³. La notion de culture est ouverte à plusieurs interprétations. Ainsi, Philippe Forest³⁴ démontre qu'il est difficile de quantifier la culture, laquelle n'est pas une denrée mesurable en chiffres, d'autant que l'activité culturelle d'un pays à une époque donnée relève d'une appréciation subjective. Il cite, par exemple, Paul Bourget et Pierre Benoît, grands noms de la littérature dans le Paris des années vingt, alors même que Proust ou Joyce demeuraient dans l'ombre. Il est donc difficile de quantifier la production culturelle d'une époque, car ce qu'elle disqualifie peut ultérieurement être salué comme œuvre culturelle et inversement. Notre étude, qui, précisément, se situe dans le cadre de la culture au Cameroun de 1954 à 2002, tiendra compte de l'incertitude de la réception des œuvres dans une société. Philippe Forest souligne également la démocratisation de la culture, laquelle était devenue le privilège d'une élite en Occident, mais qui grâce au livre de poche et au disque compact fut rendue disponible à un plus large public. Cet aspect de diffusion élargie est d'autant plus important que notre étude se situe dans un pays en plein développement.

La qualification de la culture nous pose un problème, en ce sens que sa définition même a changé au cours des siècles. De nos jours, elle n'est plus une conception unitaire. Dans *La Défaite de la pensée*, Alain Finkielkraut déclare que la culture c'est : « *la vie avec la pensée*³⁵ ». Philippe Forest commente qu'au début du vingtième siècle, la notion française de pensée était rigoriste. Elle tendait à se cantonner à la pensée occidentale, considérée comme modèle de pensée par excellence. En outre, le champ de la pensée s'arrêtait aux grands arts, c'est-à-dire la philosophie, les beaux-arts, la littérature et la science. Avec les « révolutions sociales » des années 1960 et les Indépendances coloniales, la notion même de culture fut contestée. Dans son ouvrage *Orientalism*³⁶, Edward Said suggère qu'à

³³ Encyclopædia Universalis, <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 11/09/2009 sous « culture »).

³⁴ Forest P., *50 mots clés de la culture générale contemporaine*, Paris, Marabout, 1992, p. 47.

³⁵ Finkielkraut A., *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 11.

³⁶ Said E., *op. cit.*

partir des années soixante-dix, d'autres cultures furent révélées, si bien que les études culturelles ont foisonné. Citons par exemple Raymond Williams, Stuart Hall et Richard Hoggart comme grands noms de l'étude culturelle anglophone. Les origines françaises des études culturelles tirent leurs racines dans le structuralisme de Lévi-Strauss³⁷ et le post-structuralisme de Roland Barthes³⁸. Il n'est plus question d'une culture, mais de cultures plurielles qui s'étendent à la mode, au cinéma, à la cuisine pour n'en citer que quelques expressions. Cependant, Alain Finkielkraut alerte sur un danger : celui de faire un amalgame de tout ce qui pourrait être appelé culture, et de ce fait de banaliser ou d'appauvrir cette notion de culture « *en rehaussant l'art du tricot plutôt que la vie avec la pensée*³⁹ ». Nous soulignons ici la difficulté de qualifier la culture.

Transposons à présent la notion de culture en Afrique et plus particulièrement au Cameroun. Blyden⁴⁰ remarque qu'en Afrique, la culture est liée à la divinité, au panthéon des dieux. Selon lui, chaque groupe ethnique possède des attributs qui lui permettront d'exprimer un aspect de la divinité comme nul autre peuple ne saurait le faire. Nous vérifierons à partir de notre corpus si la culture camerounaise tend vers le divin, tout particulièrement dans l'étude de la construction du temps. Léopold Sédar Senghor focalise sa vision de la culture africaine sur un autre aspect. Pour lui, la culture africaine est étroitement liée à l'histoire de l'esclavage : « *But with Senghor, it is more of a regression that we see, even compared to Blyden. He is also for a softer culture for black peoples, a more or less antiscientific culture which lies with slavery*⁴¹ ». Frantz Fanon⁴² entrevoit plutôt ici une dynamique de libération. Nous pouvons du moins retenir cette difficulté de figer la définition de la culture, laquelle n'est pas universelle du fait de sa nature changeante au cours des siècles et tributaire de chaque société. En admettant que la culture caractérise une identité sociale, le révérend E. Mveng, professeur à l'université de Yaoundé, donne une définition de l'identité culturelle qui nous semble appropriée à notre étude :

³⁷ Strauss L., *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Paris, Flammarion, 2008.

³⁸ Barthes R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

³⁹ Finkielkraut A., *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Blyden W. E., *African Life and Custom*, London, African Publication Society (First published 1908), 1969.

⁴¹ Towa M., 'The Concept of Cultural Identity', *The Cultural Identity of Cameroon*, Yaoundé, ABC, 1985, p. 32.

⁴² Fanon F., *Pour la révolution africaine : écrits politiques*, Paris, F. Maspero, 1969.

A cultural identity, therefore, is in the first place the cultural heritage of a people, a country, a nation, in all its riches, poverty, variety, originality, in what precisely makes it different from a cultural heritage of other peoples. To speak of cultural identity, therefore, is to speak of creativity, dynamism and the fertility of a people's imagination, as well as of its productivity in every area in so far as this productivity expresses its human factors and its historical development⁴³.

Mveng souligne la multiplicité de cet héritage culturel au Cameroun par la diversité ethnique, le climat, les paysages, les langues, « le folklore camerounais », selon les termes de Mveng, pour désigner les traditions et les coutumes⁴⁴. La pluralité de la dimension culturelle au Cameroun intéresse particulièrement notre problématique, à savoir si la société camerounaise contemporaine tend vers un retour à la tradition et/ou un élan vers la modernité, et comment la production culturelle dramatique, littéraire et cinématographique la représente. En effet, avec ses quelque vingt langues vernaculaires et deux cents idiomes parlés par deux cent cinquante ethnies⁴⁵, il ne serait pas déplacé de parler, pour le Cameroun, d'un kaléidoscope culturel⁴⁶.

Néanmoins, certains auteurs avancent que ces différentes ethnies résultent de l'influence de la colonisation, ainsi Jean-François Bayart enseigne que : « (...) *les sociétés précoloniales étaient presque toujours pluriethniques et abritaient une grande diversité de répertoires culturels, que les principales formes de mobilisation sociale ou religieuse étaient transethniques et que, décidément, l'Afrique ancienne n'était pas constituée en une mosaïque d'ethnies* »⁴⁷. Ces groupes ethniques se formèrent tout particulièrement avec la pénétration du christianisme en Afrique le quel, en traduisant la Bible dans les langues autochtones, favorisa le regroupement ethnique en standardisant ces langues pour les rendre véhiculaires⁴⁸. Dans un ouvrage plus ancien, Bayart donne de façon quelque peu cynique une autre explication de la formation des ethnies. Elles auraient été regroupées par « *les puissances européennes, entre deux verres de sherry, autour d'un tapis vert, à Berlin, (...) dans un cadre territorial arbitraire* »⁴⁹. Cela ne veut pas dire pour autant

⁴³ Mveng E., 'Is there a Cameroon cultural identity?', *The Cultural Identity of Cameroon*, op. cit., p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ Mattei F., *Le code Biya*, Paris, Balland, 2009, p. 10-11.

⁴⁶ Mais ce kaléidoscope culturel n'empêche pas le Cameroun d'être une nation unie. Voir annexe, entretien avec monsieur Hilaire Fotsop (LR).

⁴⁷ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 43.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹ Bayart J.-F., *L'État en Afrique : la politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989, p. 65-66.

qu'il n'existait pas d'ethnies à proprement parler, mais nous devons prendre conscience de la possibilité d'un ethnodéveloppement influencé par la colonisation. Par exemple, le terme Beti, qui est une tribu du centre du Cameroun, signifie « *les “Messieurs”, les “Seigneurs”, les “Civilisés”*⁵⁰ ». Bayart parle de « *prépondérances culturelles et assimilatrices*⁵¹ ». Il est intéressant de s'interroger si d'une part, les Allemands ont choisi d'installer le quartier général de la colonisation dans le centre du pays à cause des caractéristiques de cette tribu et d'autre part, s'ils leur ont donné ce nom de Beti en fonction de leurs traits de caractère car, de tous les occupants du Cameroun, ils étaient ceux qui étaient le mieux à même « d'absorber » la colonisation ? Les tribus n'étaient pas sédentaires, mais sous la coercition et en régulant les mouvements migratoires, les autorités coloniales favorisèrent les regroupements ethniques qui furent formalisés par l'état civil⁵². De plus, dans *L'illusion identitaire*, Jean-François Bayart affirme « *qu'il n'est de culture que créée, et que cette création est généralement récente*⁵³ », qu'elle est le processus de « l'invention de la tradition », notion que nous allons plus largement présenter.

En outre, la dualité⁵⁴ du passé colonial du Cameroun eut un impact supplémentaire sur son découpage géographique et sur les langues officielles, le français et l'anglais. Par décret, la constitution déclara que : « *La République du Cameroun adopte l'anglais et le français comme langues officielles d'égale valeur*⁵⁵ ». Ce bilinguisme découle de la colonisation française et anglaise que le Cameroun connut entre 1916 et 1959. Le pays fut divisé en deux parties après la première guerre mondiale par la Société des Nations. La zone anglophone couvre un quart du territoire national. C'est la région dite occidentale. La région orientale, dite francophone, couvre quant à elle les trois-quarts du pays. D'un point de vue géographique, la langue française domine⁵⁶. C'est ce que confirme Léonie Metangmo-Tatou :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p. 69.

⁵⁴ Par dualité nous entendons ce qui reste actuellement du passé colonial au niveau de l'emploi des langues officielles usitées au Cameroun. Même si les Allemands furent les premiers colonisateurs du Cameroun.

⁵⁵ Metangmo-Tatou L., *Cameroun 2001 – Politique, langues, économie et santé*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 51.

⁵⁶ Lors de la séance de la commémoration de l'Indépendance du Cameroun qui a eu lieu à Londres le 23 mai 2010, monsieur Fotsop a aussi observé qu'il y avait plus de Camerounais francophones, qu'anglophones. Voir annexe : entretien avec monsieur Hilaire Fotsop (LR).

Aujourd'hui, force est de constater qu'il se dégage un réel sentiment de déséquilibre entre les deux langues. Le bilinguisme prôné par les autorités reste timide dans les faits. Par rapport à l'anglais, le français est perçu sur le territoire national comme langue dominante. Cette suprématie est renforcée par l'expansion du français dans les provinces anglophones du pays et par la supériorité numérique des francophones. Ces derniers représentent 80 %, et les anglophones 20 % de la population. Si ce déséquilibre persiste, il peut entraîner des conséquences fâcheuses pouvant générer à la longue quelques remous au niveau politique⁵⁷.

Ce déséquilibre est à l'inverse de la situation mondiale où la langue anglaise est prédominante. Toutefois les langues officielles n'ont pas fait disparaître les langues vernaculaires auxquelles elles se sont superposées. A présent, l'hétérogénéité linguistique locale est une des composantes du Cameroun et son impact sur notre corpus dramatique, littéraire et cinématographique nous intéressera tout particulièrement en rapport avec les pôles tradition/modernité. Par ailleurs, nous regarderons l'impact de ce passé colonial sur les valeurs ancestrales qui comme le suggère Kange Ewane ont été bafouées : « *The invader tried to persuade us that the cultural heritage patiently constructed by our ancestors was nothing more than a heap of rubbish which must be cast aside in favour of the invader's cultural values*⁵⁸ ». Dans l'examen de notre corpus, nous relèverons les éventuelles traces de l'envahisseur colonial.

De plus, alors que la politique linguistique sous le mandat britannique était avant tout pragmatique et empirique et avait pour principaux objectifs : « *méfiance envers des modèles théoriques ; acceptation de la diversité ; laisser-faire philosophique ; autonomie de l'école*⁵⁹ », la politique linguistique française s'articulait autour de l'éducation et de la langue d'enseignement⁶⁰. Rappelons avant tout la mission civilisatrice de la France. En effet « *L'idée centrale tendait à affirmer qu'une colonie n'est franchement liée à la métropole que si la langue de cette dernière est largement partagée par la colonie. D'où la politique d'imposition du français dans*

⁵⁷ Metangmo-Tatou L., *op. cit.*, p. 74.

Léonie Metangmo-Tatou, Linguiste au département de français de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Ngaoundéré.

⁵⁸ Ewane K., 'The dynamics in cultural identity. A historian's viewpoint', *The Cultural Identity of Cameroun*, Yaoundé, 1985, p. 77-78.

⁵⁹ Tabi-Manga J., *Les politiques linguistiques du Cameroun*, Paris, Éditions Karthala, 2000, p.55.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

*tous les aspects de la vie officielle*⁶¹ ». Pour mieux asseoir cette politique linguistique, les écoles ne recevaient de crédits que si les programmes étaient enseignés en langue française et en fonction du nombre d'élèves reçus aux examens⁶². Les écoles de brousse, souvent tenues par les missions catholiques et protestantes, adoptèrent une politique quelque peu différente. Alors qu'une faction des pères catholiques spiritains encourageait l'utilisation des langues vernaculaires comme moyen de propagation de l'évangile, les prêtres du Sacré-Cœur de Saint-Quentin, qui œuvraient dans la zone de forte hétérogénéité linguistique de l'ouest du Cameroun, utilisèrent le pidgin-english comme langue de contact et d'enseignement, alors que, dans les écoles presbytériennes dans le centre du Cameroun, l'enseignement se faisait en partie en français et en bulu⁶³. Or, nous verrons dans notre corpus d'étude que la tradition ancestrale est la plus forte dans la région de l'ouest du Cameroun. Il est vrai que le pidgin-english retenait dans sa forme les langues vernaculaires et de ce fait la tradition linguistique et culturelle : « *La simplicité de ses structures phonologiques, morpho-syntaxiques et lexicales, la faisait s'apparenter étroitement aux langues camerounaises*⁶⁴ » si bien que le pidgin-english devint « *lingua franca*⁶⁵ ». De plus, l'ouest du Cameroun, embarrassé des multiples barrières de langue⁶⁶, trouvait dans le pidgin-english « *un outil commun de communication*⁶⁷ ». Mais en 1956, dans la partie anglophone du Cameroun, il fut interdit dans les écoles au profit de l'anglais⁶⁸ et le français fut imposé dans les aspects de la vie officielle⁶⁹. Cela dit, c'est la retranscription de la tradition et de la modernité dans la langue du colon, le français, qui spécifie l'objet de notre recherche.

Rappelons qu'au titre de la production culturelle, nous retenons des supports de l'expression qui sont en eux-mêmes des composantes de la culture aux yeux de l'Occident. Or, romans, pièces de théâtre dans leur forme écrite et films ne sont pas des objets culturels traditionnels au Cameroun. Nous recourons paradoxalement à

⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 38-40.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

une forme d'expression culturelle typiquement occidentale pour découvrir ce que ces médias au Cameroun communiquent de leur société, de leur culture. De plus, l'absence de liberté d'expression née du double héritage politique du pays a sûrement eu un impact sur la production culturelle au Cameroun. En effet, en 1958, Ahmadou Ahidjo prit les rênes du gouvernement, puis fut élu Président de la République en 1960 et son mandat perdurera jusqu'en 1982. Il fonda l'UC (l'Union Camerounaise). L'Indépendance vis-à-vis de la tutelle anglo-française fut officialisée le 1^{er} janvier 1960. L'UC fusionna en 1966 avec d'autres partis existants et donna naissance à l'UNC (l'Union Nationale Camerounaise)⁷⁰. L'entente tacite d'Ahidjo avec la France, et plus particulièrement avec le Haut-Commissaire de la République française, Jean Ramadier, aurait facilité son accession au pouvoir et aurait influencé ses démarches politiques durant son mandat⁷¹. Son pouvoir dictatorial, caractérisé par le manque de liberté d'expression et l'interdiction des réunions clandestines⁷², nous intéresse quant à son incidence sur la production culturelle du Cameroun. Le 4 novembre 1982, le Premier Ministre Paul Biya devient Président de la République du Cameroun. Les problèmes économiques, ajoutés aux dix années de guerre civile qui suivirent l'Indépendance et finirent de ruiner le pays, n'offraient pas au nouveau Président les moyens de lutter contre Ahidjo, lequel resta un personnage influent et redouté⁷³. Ce contexte affecte naturellement la production culturelle issue des Indépendances remettant incessamment en question la liberté d'expression : « *Les réflexes de crainte qu'il [Ahidjo] inspire depuis un quart de siècle n'ont pas disparu, et on lui obéit sans discuter*⁷⁴ ». 1985 marqua l'ère du Renouveau⁷⁵, Ahidjo ayant quitté le pays en juillet 1983⁷⁶. Cependant, de l'étranger, Ahidjo poursuivit sa politique de diffamation et de complot contre le nouveau Président Paul Biya. Lors de l'analyse de notre corpus, nous serons attentive aux répercussions de ces remous politiques sur la production culturelle camerounaise. La liberté d'expression sous

⁷⁰ Debel A., *Le Cameroun aujourd'hui*, Paris, Jaguar, 1994, p. 57.

⁷¹ Mattei F., *op. cit.*, p. 111.

⁷² *Ibid.*, p. 186.

⁷³ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 195.

Le Renouveau signifiait une démarcation de la politique dictatoriale du Président Ahidjo.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 335.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 263.

Biya ne s'est pas beaucoup assouplie puisqu'en 1991, Pius Nwagé⁷⁷, directeur du journal *Le Messager* et le rédacteur Célestin Monga furent emprisonnés après avoir publié une lettre ouverte au président intitulée « *La démocratie truquée*⁷⁸ ». La publication d'autres journaux, tels que *Challenge Hebdo* et *La Nouvelle expression*, fut suspendue lors des villes mortes⁷⁹. La seconde partie de notre corpus d'étude provenant des années quatre-vingt-dix à nos jours, nous nous interrogerons à propos de l'impact de la censure sur l'expression culturelle du pays.

Nous allons maintenant examiner la dynamique qui relie la tradition et la modernité dans notre corpus d'étude que nous analyserons au travers de leurs représentations.

1.4.2. La tradition et la modernité : opposition ou syncrétisme ?

Selon le dictionnaire de l'Encyclopædia Universalis, la tradition est « *l'ensemble des pratiques, idées, connaissances transmises de génération en génération*⁸⁰ ».

D'emblée, cette définition est intéressante pour notre propos, car elle sous-tend que les différents aspects culturels d'une société composent le patrimoine traditionnel et dépendent de la transmission de cet héritage⁸¹. La tradition est ancrée dans le temps, entre autres, grâce aux familles qui en sont le vecteur, puisqu'elle est transmise de génération en génération sous peine de tomber en désuétude. Aujourd'hui, empruntant les voies de la modernité, la tradition voyage dans l'espace géographique. En effet, par la mondialisation et les moyens techniques qui la rendent possible, tout individu peut transporter ou diffuser son patrimoine traditionnel. Ceci peut s'effectuer grâce à la diffusion de ce patrimoine traditionnel par le biais de l'audio-visuel ou de la communication électronique. Les concepts « tradition et modernité » ne sont donc pas étanches. Le Cameroun ne fait pas exception en ce

⁷⁷ Voir Annexe : entretien avec monsieur Hilaire Fotsop. Il semblerait que Pius Nwagé fut l'objet de plusieurs emprisonnements, puisqu'il fut aussi incarcéré pour avoir publié un article dans lequel il annonçait que le Président Paul Biya avait des ennuis de santé (LR).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 338.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 339-343. Le terme « villes mortes » s'applique à la paralysie économique qui sévit au Cameroun en 1991 et qui fut orchestrée par l'activiste politique Mboua Massok à Douala, considérée comme la ville rebelle, et qui s'étendit à d'autres parties du pays.

⁸⁰ <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 11/09/2009 sous « tradition »).

⁸¹ Jullien F., *op. cit.*, p. 14.

« *Tradition vient de la racine indo-européenne DA : donner. On trouve en latin tradere : faire passer, livrer, remettre* ».

domaine et il est maintenant plus que jamais possible de propager des modèles sociaux traditionnels et/ou modernes, par ces moyens, et d'en observer l'impact et le mélange dans la société contemporaine camerounaise. Notre travail se situe donc à la rencontre des pôles tradition et modernité que nous n'envisageons pas comme des concepts figés puisqu'ils sont multiformes et, comme nous le vérifierons, constamment en relation l'un avec l'autre. Leur sens peut se confondre comme l'influence de l'une sur l'autre, dans un flux constant. En effet, d'une part, la tradition répond à des appels de la modernité. D'autre part, « *dans l'Afrique ancienne, les traditions étaient des processus assurant "une continuité en mouvement"* »⁸² ».

En revanche, en Europe et en particulier en France, les traditions peuvent être considérées comme strictement définies, figées, mises en vitrine et ont un fort relent de folklore si elles appartiennent au passé ou de carcans si elles sont encore en vigueur et contre lesquelles il est bien vu de lutter et de se montrer insoumis. Dans tous les cas, la tradition européenne est quelque chose de stable, qu'elle soit perpétuée ou abandonnée : « *European invented traditions were marked by their inflexibility. (...) They gave reassurance because they represented what was unchanging in a period of flux* »⁸³ ». Par exemple, des traditions de danse sabar au Sénégal intègrent librement des mouvements de hip hop et sont toujours considérées comme traditionnelles. Il ne semble pas que les Africains attachent solidement la tradition au passé : « *These societies had certainly valued custom and continuity but custom was loosely defined and infinitely flexible. Custom helped to maintain a sense of identity but it also allowed for an adaptation so spontaneous and natural that it was often unperceived* »⁸⁴ ». Or, selon Ranger, il semble qu'en Afrique, les traditions évoluent « naturellement ». La tradition ne semble pas s'assimiler à une loi intangible comme en Europe. Des écarts individuels sont possibles et deviennent à leur tour tradition s'ils sont repris par la communauté. C'est cette piste de l'évolution constante de la tradition que nous aimerions explorer dans notre corpus d'étude.

⁸² Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p. 43.

⁸³ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), op. cit., p. 247.

⁸⁴ *Ibid.*

Mais parler de tradition, c'est aussi mettre le doigt sur la vérité de ce concept dont les contours se dissolvent dans l'espace et le temps et nous échappent particulièrement dans une société postcoloniale prompte à réinventer sa tradition, modifiant l'essence même de ce qui la caractérisait. En effet, la transmission de l'héritage culturel traditionnel camerounais a pu être perturbée par l'invention de la tradition provenant de l'Europe : « *“Traditions” which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented*⁸⁵ ». En effet, selon Terence Ranger⁸⁶, la tradition africaine fut souvent une pure invention pour asservir les populations africaines et faisait partie de la logique de commandement⁸⁷.

Ces traditions inventées⁸⁸ pour asseoir la réorganisation de l'activité et correspondre aux nouvelles classes dirigeantes ne pouvaient être équilibrées par la population ouvrière ou le folklore paysan, comme ce fut le cas en Europe, car, comme l'explique Ranger : « *In Africa, no white agriculturalist saw himself as a peasant*⁸⁹ ». Elles furent ainsi imposées comme modèle et d'autres inventées spécifiquement pour les nations africaines comme des modèles modernes de comportement⁹⁰. Bien sûr, cela n'exclut pas les traditions inhérentes aux Africains, mais au vu de cet amalgame de traditions venues de l'Occident, est-on en droit de se demander dans quelle mesure les traditions africaines actuelles sont-elles teintées ou codifiées par d'autres modèles de traditions qui leur ont été, dans une certaine mesure, imposées, mais dont les Africains se sont aussi servis, changeant ainsi délibérément la tradition ? Selon Bayart, « *L'État importé a d'emblée été investi par les autochtones*⁹¹ ». Précisément, dans les domaines religieux, politiques et agraires, l'empreinte de la colonisation est particulièrement manifeste :

(...) la conversion au christianisme ou à l'islam, la création des cultes, de prophétismes ou d'Églises indépendantes, l'organisation de syndicats ou de

⁸⁵ Hobsbawm E., 'Introduction : Inventing Traditions', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶ Bien que basant son propos principalement sur la société britannique et les pays africains sous sa domination, Terence Ranger identifie des mécanismes qui s'appliquent à toute société postcoloniale.

⁸⁷ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 211.

⁸⁸ Par tradition inventée, Terence Ranger fait référence à l'invention de traditions africaines, établies par les Européens, pour les Africains. Ces traditions furent véhiculées principalement grâce à l'enseignement scolaire, à la vie professionnelle et à l'armée.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁹¹ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, *op. cit.*, p. 45.

partis politiques, le développement de l'agriculture et du secteur informel ont simultanément témoigné de cette reprise de l' « initiative africaine » en osmose avec le système colonial⁹².

On touche ici du doigt le bouleversement des codes sociaux impactés par l'évolution brutale des activités, par la réorganisation forcée de la société. Le médecin n'est plus un sorcier et l'enseignant n'est pas un griot, l'enfant va l'école et une femme est admise à d'autres tâches. Ainsi, la tradition suit un chassé-croisé. En effet, selon l'analyse de Bayart, « *“L'invention de la tradition” en Occident depuis la fin du XVIIIe siècle a été un ingrédient fondamental de la “construction” et de la “formation” de l'État moderne en Occident* ⁹³ » qui a puisé dans son patrimoine traditionnel pour asseoir le culturalisme politique. Bayart met en exergue que « *la caractéristique majeure de “l'invention” de la tradition est le emploi – instrumental ou inconscient – de fragments d'un passé plus ou moins fantasmatique au service de l'innovation sociale, culturelle ou politique* ⁹⁴ ». La formalisation de la coutume est donc liée à l'intensification du changement social en Afrique⁹⁵. De ce fait, l'invention de la tradition sert comme invention de la modernité. Pour reprendre l'expression de Bayart, cette tactique peut être perçue comme un « *syncrétisme stratégique* ⁹⁶ ».

De plus la tradition et la modernité s'expriment et évoluent différemment selon les modèles politiques qui l'abritent, soient-ils capitalistes ou marxistes. Ainsi, comme le souligne Bayart, importer la civilisation industrielle ne veut pas dire accepter l'ensemble de cette civilisation : « *Cela se vérifie jusqu'au cœur du mode de production capitaliste, par exemple dans les méthodes et l'esprit de la gestion industrielle ou dans la consommation de ses biens les plus emblématiques. La “biographie” culturelle d'une Mercedes n'est pas la même en Allemagne ou en Afrique (...)* ⁹⁷ ». Certaines valeurs sont imposées insidieusement de l'extérieur. Le Cameroun, qui subit la triple colonisation germano-anglo-française, a certainement été influencé par ces différents modèles. Les structures de la monarchie impérialiste anglaise et des kaisers allemands transposèrent en Afrique, et en l'espèce au

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 48-49.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

Cameroun⁹⁸, une organisation autoritaire du pouvoir et la tradition républicaine française ne fut pas en reste. Malgré ses valeurs en frontispice « de liberté, d'égalité et de fraternité », la République n'était au fond, qu'un autre modèle autoritaire. Ainsi, même si l'on admet que les chefferies et royautes sont d'origine précoloniale, elles n'en n'ont pas moins été teintées par la perception de l'autorité des Occidentaux importée lors de la colonisation : « *Allemands et Britanniques ont notamment eu recours aux figures imposantes du Kaiser et de la reine Victoria pour asseoir leur prestige en organisant maints rituels de célébration de la "monarchie impériale" (...)* »⁹⁹. En outre, comme le souligne Ranger, durant la dernière décennie du 19^{ème} siècle, les activités des Européens dans les secteurs de l'armée, de l'église, de l'école et du commerce en Afrique avaient besoin d'être reliées aux traditions dominantes qui eurent leur plein essor lors de la colonisation officielle¹⁰⁰, leur conférant ainsi une aura d'ordre et de respectabilité.

Ainsi, nous examinerons dans notre corpus d'étude dans quelle mesure l'école coloniale a pu façonner ou affecter les « *traditions ancestrales* »¹⁰¹. En effet, s'appuyant sur le modèle de la colonisation britannique, Ranger rappelle que les colons ont transposé le système éducatif de leur pays d'origine en Afrique¹⁰². Le but de l'école coloniale était de produire une élite africaine qui agirait comme agent de changement¹⁰³. L'étude de notre corpus révélera si ce modèle fut aussi adopté par les colonisateurs français et son influence sur la société camerounaise, autant qu'il est lisible à travers la production culturelle camerounaise depuis 1954. Y a-t-il eu une certaine résistance à la redéfinition de la relation entre dirigeants et dirigés ? Comment le savoir ancestral a-t-il évolué dans une société où « *Europeans*

⁹⁸ Le président Paul Biya, (Béti, chrétien), est un partenaire capitaliste plus souple que son prédécesseur Ahmadou Ahidjo, (Peul, musulman). C'est dans doute pour cette raison et afin de faciliter les échanges commerciaux entre la France et le Cameroun que les médecins français firent croire au feu président Ahidjo qu'il était atteint d'une maladie incurable et que, de ce fait, il devait céder les rênes du gouvernement camerounais à son premier ministre Paul Biya.

⁹⁹ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁰ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), op. cit., p. 215.

¹⁰¹ Ici nous reprenons le terme d'Achille Mbembe. Il parle aussi des « *traditions autochtones* ». Mbembe A., *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, avant-propos, p. XXIII.

¹⁰² Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), op. cit., p. 217.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 220.

*commanded and Africans accepted commands*¹⁰⁴ » ? Comme le montre Ranger, cette logique de commandement s'effectue-t-elle avec fierté et loyauté¹⁰⁵, ou est-elle un mélange d'admiration et de haine du colonisateur comme le souligne Memmi dans la préface de son œuvre critique¹⁰⁶, et une profondeur attirante couplée de « *l'étrangeté et du monstrueux*¹⁰⁷ » envers l'Africain comme l'explique Mbembe ?

L'armée et sa tradition fut la première influence marquante de la domination des Européens¹⁰⁸. Ranger qualifie ainsi la tradition militaire française : « *The French emerge as the first and most imaginative manipulators of the military invented tradition*¹⁰⁹ ». En effet, elle ne visait pas seulement à former des tirailleurs au service de la nation mère, mais fournissait aussi un contingent militaire inépuisable, puisque l'armée procurait aux enfants des tirailleurs des uniformes et un équipement militaire miniature en vue de s'assurer leur future adhésion à l'armée¹¹⁰. Nous analyserons dans quelle mesure les forces militaires ont réussi à forger une nouvelle identité au Cameroun et/ou la résistance à cette influence. Ranger avance que la tradition missionnaire et le commerce eurent un impact beaucoup plus soutenu que l'armée dans le temps¹¹¹. A la lumière de notre corpus d'étude, nous évaluerons la représentation de ces différentes entités coloniales et leur impact sur le patrimoine traditionnel camerounais.

Pour autant, la tradition est-elle discréditée du seul fait qu'elle serait en contact avec l'Occident ? Un autre angle d'étude aurait pu être la part de volonté d'une société dans la naissance de ses traditions. C'est bien parce qu'un consensus se forme autour de comportements librement reproduits qu'une tradition peut voir le jour et se transformer. Mais au lieu de se figer dans un passé lointain, la tradition est en constante évolution et elle réagit aux signaux de la modernité. Nous analyserons la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Memmi A., *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Folio, 2008 (première édition Corrèa, 1957) p. 14.

¹⁰⁷ Mbembe A., *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁸ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 224.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 227.

dialectique entre ces deux concepts et examinerons comment la tradition peut se moderniser et la modernité se traditionnaliser ou même passer pour tradition. Pourtant, le terme de modernité, défini comme « *le caractère de ce qui est moderne, notamment dans le domaine artistique* » et ce « *qui est contemporain, nouveau, récent*¹¹² », est souvent opposé à celui de la tradition :

C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles : face à la diversité géographique et symbolique de celles-ci, la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident. Pourtant, elle demeure une notion confuse, qui connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité¹¹³.

S'intéresser à l'interaction de ces deux termes est certainement d'actualité car si notre époque est caractérisée par la modernité, le discours antimoderniste n'a jamais été aussi prépondérant¹¹⁴. Ainsi, la modernité, par opposition à la tradition, est basée sur le rationnel, selon Alain Touraine : « *Elle est diffusion des produits de l'activité rationnelle, scientifique, technologique, administrative*¹¹⁵ ». Elle tire ses racines de la philosophie des Lumières et est assimilée à la temporalité et au progrès. La modernité est donc le produit de l'éducation, de la science, de la technologie et de la politique sociale¹¹⁶ au cours du temps. Selon Achille Mbembe, elle est issue de "l'homme" et de la "raison" fondateur du savoir et de l'agir¹¹⁷. Elle est étroitement liée à la pensée politique et s'exprime en France « *à travers l'idiome de la liberté, de l'égalité et de la fraternité*¹¹⁸ ». L'un des objectifs de la modernité, porté aussi bien par les discours marxiste et libéral, était de conduire à l'émancipation progressive de l'homme (émancipation des prolétaires, des femmes et des homosexuels). Ainsi, dans le domaine des sciences humaines, cette modernité procède du structuralisme fondé sur le principe des oppositions binaires qui se traduisent en sciences politiques par l'opposition droite-gauche dans un système démocratique, ou par la révolution prolétarienne dans un système capitaliste ou marxiste (Kant, Hegel). D'ores et déjà,

¹¹² <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 11/09/2009 sous « modernité »).

¹¹³ Baudrillard J., Brunn A., Lageira J., 'Modernité', p. 1.

<http://www.universalis.fr/recherche/?q=La+modernit%C3%A9&s=> (consulté le 20/11/10).

¹¹⁴ Touraine A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 15.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁷ Mbembe A., *op cit.*, avant-propos, p. V.

¹¹⁸ *Ibid.*

nous voyons donc qu'il est impossible de classer la modernité dans une seule catégorie.

La critique du modernisme s'appuie sur la pensée postmoderne illustrée par le poststructuralisme (Foucault, Deleuze) qui a engendré le postmodernisme (Lyotard, Jameson, Habermas) et la fin des grands discours des progrès de la Société des Lumières. Prévaut à présent une critique des discours d'émancipation portée par tous les philosophes rationalistes issus des Lumières, qu'ils soient d'obédience marxiste ou libérale. La postmodernité reconnaît l'existence d'un pluralisme. Ce système d'une modernité fondée sur un ordre binaire prétend à l'universel et peut conduire à bien des déviations totalitaires. La raison moderniste est en fait exclusive et prône un universel unique, alors que la postmodernité, en réaction, rejette cette exclusivité comme le souligne Appiah. D'une part, « (...) *postmodernism is a name for the rejection of that claim of exclusivity* » mais, d'autre part, « (...) *in each domain this rejection of exclusivity takes up a specific shape, one that reflects the specificities of its setting*¹¹⁹ ». Pendant plusieurs siècles, la raison occidentale se considérait universelle. De ce fait, les philosophes postmodernes rejettent les tendances universalistes et rationalistes de la modernité ou prennent une certaine distance pour mieux les analyser. Mais, puisque notre travail se situe dans le champ des études postcoloniales, existe-t-il un lien entre le postcolonial et le postmoderne ? Telle est la préoccupation d'Appiah dans son chapitre 'The postcolonial and the postmodern'.

Ainsi, depuis la Société des Lumières en Europe, la notion « d'après » ou de « post » suppose la notion de progrès : « (...) *that "after" has also meant "above and beyond" and to step forward (in time) has been ipso facto to progress*¹²⁰ ». Mais l'angle abordé par Brian McHale a aussi retenu notre attention :

As for the prefix POST, here I want to emphasize the element of logical and historical *consequence* rather than the sheer temporal *posteriority*. Postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows after modernism. (...) Postmodernism is the posterity of modernism, that is tautological¹²¹.

¹¹⁹ Appiah K. A., *In My Father's House, Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 142.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹²¹ McHale B., *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987, p. 5.

Ainsi, la postmodernité englobe plusieurs sens : soit une période avec des repères temporels, soit une esthétique. C'est dans le sens temporel que l'entend Lyotard : « *Lyotard's modernism – his theorization of contemporary life as postmodern – is after modernism because it rejects aspects of modernism*¹²² ». D'autres philosophes ont envisagé la postmodernité comme un dépassement, un espace de créativité qui défie le temps tels que Jameson : « (...) *postmodernism emerges a way of making creative space (...)*¹²³ ». Entendu en ce sens, et bien que se référant dans ce cas particulier à l'art, le postmodernisme est l'éclatement des références temporelles et doit être appréhendé selon « *the social functionality of culture itself*¹²⁴ ». En effet, bien que se plaçant temporellement après le modernisme, il en rejette certains aspects. Cela dit, Jameson ne défend pas la philosophie postmoderne. Ses travaux sont avant tout une critique de la postmodernité qu'il envisage comme la logique culturelle du capitalisme tardif. Pour Appiah, le postcolonialisme, tout comme le postmodernisme « *is also a post that challenges earlier legitimating narratives. And it challenges them in the name of ethical universal, in the name of humanism (...)*. *And on that ground it is not an ally for Western modernism but an agonist, from which I believe postmodernism may have something to learn*¹²⁵ ».

Ainsi, autant la modernité que la postmodernité ne peuvent être rangées dans une seule et même catégorie. Pour certains, ils désignent un moment récurrent dans l'histoire. Pour d'autres, il s'agit d'une période historique spécifique avec des repères temporels. Tout comme le postmoderne signe à la fois une rupture avec le moderne et sa continuation par sa réflexivité, la tradition englobe des continuités et des ruptures. Tradition et modernité appellent donc une réflexion complexe. De plus, nous devons nous garder de juger « l'autre » d'après nos propres critères, comme le dit fort justement Appiah¹²⁶, et de ce fait d'enfermer la tradition et la modernité dans notre temps et dans notre propre espace géographique.

¹²² Nous sommes consciente que le postmodernisme se réfère essentiellement au mouvement artistique, mais nous reprenons ici le terme employé par Appiah.

¹²³ Jameson F., *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, vol. 2, *Syntax of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 195.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Appiah K. A., *op. cit.*, p. 155.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 139.

Plongée dans le contexte africain, la définition de la modernité se heurte à l'irrationnel des contes et pratiques spiritistes toujours intenses au 21^{ème} siècle et dont la tradition orale, exemplifiée dans notre thèse par le théâtre, est le vecteur. De même, en Occident, nous assistons à un retour de l'irrationnel, du magique¹²⁷. Est-ce une façon d'éprouver la modernité qui serait prête à intégrer pour partie certains aspects mystiques ? C'est dans ce sens qu'Appiah voit un regain d'intérêt, en particulier aux États-Unis, envers la religion et ce qu'il appelle leur « *commodification* »¹²⁸. Weber, quant à lui, avait souligné qu'il y aurait une résistance à la rationalisation du monde, notamment par le charisme qui selon sa définition a un lien étroit avec le magique « *an individual personality by virtue of which is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities* » et le divin : « *These are regarded as of divine origin (...)* »¹²⁹. Ainsi, nous nous intéresserons à l'attention qu'accordent les dramaturges, écrivains et romanciers de notre corpus d'étude au magique et au divin dans un souci de faire émerger la représentation des tendances de la société camerounaise.

Considérant que la modernité est pour l'Afrique le fruit de l'éducation programmée par la colonisation, il sera utile de tracer l'oscillation entre tradition et modernité dans l'espace camerounais francophone au temps de la colonisation. En effet, l'un des buts de la colonisation française était d'amener les indigènes à la modernité française des Lumières. Les traditions inventées furent le catalyseur qui confèrent aux colonisateurs le statut d'agents de la modernisation : « *In Africa, too, white drew on invented tradition in order to derive the authority and confidence that allowed*

¹²⁷ Le Nouvel Observateur, <http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/scripts/print.php> (consulté le 05/01/2010).

L'article 'Le grand retour de l'ésotérisme', sous la forme d'un entretien avec Frédéric Lenoir, philosophe et sociologue des religions, éclaire ce regain d'intérêt pour le magique. L'engouement pour le fantastique est particulièrement manifeste dans la littérature avec *Harry Potter* ou le *Da Vinci code* qui s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires. Lenoir y voit un retour à l'essence même du sacré qui fut banni par l'intelligence rationnelle de la société des Lumières. Il souligne que ce désenchantement pour le mystère et l'imaginaire fut le produit de la démystification de la Réforme protestante ainsi que du catholicisme qui établit un ensemble de croyances. Le désenchantement du monde est donc lié à la rationalisation et la vague actuelle de réenchantement est perçue par Lenoir comme « *une tentative de rééquilibrage chez l'homme occidental moderne de ses fonctions imaginatives et rationnelles, des polarités logiques et intuitives de son cerveau* ». L'enchantement comme rééquilibrage de la modernité est tout particulièrement intéressant pour notre propos.

¹²⁸ Appiah K. A., *op. cit.*, p. 145.

¹²⁹ Weber M., *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Translated by Talcott Parsons, London, Unwin University Books, 1930, p. 13.

*them to act as agents of change. Moreover, insofar as they were consciously applied to Africans, the invented traditions of nineteenth-century Europe were seen precisely as agencies of “modernization”*¹³⁰ ». Selon Ranger, cette modernité s’exprimait de deux manières : premièrement en permettant à certains Africains de devenir membres de la classe coloniale dirigeante et deuxièmement en redéfinissant la relation entre dirigeant et dirigés, rappelons le, dans une logique de fierté et de loyauté¹³¹. Les Africains réagirent à cette modernisation de quatre façons : d’une part, la bourgeoisie africaine s’appropria le comportement de la bourgeoisie européenne. D’autre part, la classe dirigeante africaine trouvait difficile d’exercer son autorité suivant ce nouveau modèle de traditions inventées. Par ailleurs, les Africains aspiraient à ces traditions inventées dans un esprit de nouveauté. Enfin, les Africains qui se sentaient déracinés avaient besoin de créer une nouvelle société¹³².

Cependant, la modernisation au contact des traditions européennes inventées connut ses limites en Afrique. Ranger nous apporte un nouvel éclairage sur ce point.

D’après lui, bien que les traditions inventées permirent de séparer les Africains en catégories, la logique de domination pouvait parfois s’opérer dans l’autre sens :

*« (...) for a very long time the true domestic servant commanded a much greater prestige and could manipulate the reciprocities contained in master/servant relationship (...)*¹³³ ». De plus, les spécialités qui furent offertes aux autochtones en matière d’emploi, si elles agirent dans un premier temps en tant qu’agent de modernisation, elles furent plus tard le frein à toute évolution dans ce domaine en raison de la rigidité de leur spécialisation : *« It was easier to invent a tradition than to modify it and make it flexible once invented*¹³⁴ ».

En définitive, la tradition, entendue comme l’ensemble des codes sociaux en vigueur, est immédiatement bouleversée par les structures occidentales. Ce sont des rythmes, des activités (agriculture mécanisée, industries, services), des compétences individuelles, des besoins de consommation et un recentrage sur l’individu greffés sur les catégories du village agricole traditionnel ou des nomades.

¹³⁰ Ranger T., ‘The invention of Tradition in Colonial Africa’, Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 220.

¹³¹ *Ibid.*, p. 220-221.

¹³² *Ibid.*, p. 237.

¹³³ *Ibid.*, p. 228.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 236.

A ce stade, il est important de poser la question suivante : est-ce que le refus d'assimiler son identité à la France, plus généralement au colonisateur, signifie rejeter la modernité, retourner en arrière et ancrer les populations indigènes camerounaises dans l'obscurantisme ou les traditions inventées ? Enfin, considérant l'écart matériel qui sépare la culture traditionnelle camerounaise de la culture occidentale, la notion de modernité subit une distorsion en se confondant avec la nouveauté. En effet, devient moderne tout ce qui est nouveau. Des comportements, des objets ou aménagements, qui ne caractérisent pas la modernité en Occident, parce qu'ils sont inédits au Cameroun, seront emblématiques de la modernité.

Qui peut alors juger de la modernité d'une société ? Mike Micaïla, critique de la revue *Etudes Féminines Africaines*, s'est intéressé à la perception négative par les Occidentaux du rôle traditionnel des femmes dans les sociétés africaines. Il décèle une volonté de perpétuer l'impérialisme culturel de l'Occident en vue de maintenir sa domination¹³⁵. Cet impérialisme se traduit selon lui par la prépondérance forcée de la culture de l'envahisseur, si bien que : « *lorsque deux civilisations entrent en contact, la plus forte assimile la plus faible, par le biais du modernisme, qui est le passage de la civilisation traditionnelle à la civilisation moderne par l'adoption de l'évolution technique, scientifique*¹³⁶ ». Micaïla souligne le caractère déséquilibré de cette approche qui ne tient nul compte de la perception que les autochtones ont de leurs traditions. Ainsi, la femme africaine est souvent perçue par les Occidentaux comme une bête de somme. Pourtant, comme l'avance Micaïla « (...) *la femme n'est pas ainsi perçue dans la société africaine qui apprécie certainement sa place et son rôle dans la famille tout en reconnaissant l'apport de son travail*¹³⁷ ». Cette vision du patrimoine traditionnel africain doit toutefois être nuancée au vu de certaines traditions qui, par exemple, semblent restreindre le champ d'action de la femme. Ainsi, l'écrivain Juliette Nzenga rapporte, sans toutefois citer de date précise de cet affranchissement, que la femme camerounaise n'avait pas le droit d'aller dans un pays étranger sans l'accord préalable de son mari. De ce fait, tout document

¹³⁵ Micaïla M., 'Regards croisés - Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*, Paris, Éditions Aurore Univers, 2006, p. 27.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

administratif, tel un passeport, ne pouvait lui être octroyé sans l'aval de son mari¹³⁸. En Afrique de l'Ouest, il est aussi de coutume pour la femme d'épouser un membre de la famille de son mari au décès de celui-ci. De plus, comme le souligne la congolaise Romanie Maleka, « *beaucoup auraient voulu avoir le choix de refaire leur vie et de ne pas rester éternellement sous le joug de la belle-famille*¹³⁹ ». Notre corpus littéraire, notamment le roman, est une mine d'informations sur l'espace social camerounais, notamment le rôle des femmes dans cette société. Il nous fournira des indications pertinentes sur le reflet dans le roman des relations complexes et en perpétuel mouvement entre tradition et modernité.

C'est sur la tension entre les notions d'opposition et de syncrétisme que nous aimerions aboutir. Nous cherchons à saisir l'existence d'un « *affrontement = opposition* » ou au contraire d'une « *fusion = syncrétisme*¹⁴⁰ » entre les deux pôles tradition et modernité. En effet, bien que ces deux termes soient souvent mis en opposition comme le souligne notre problématique, notre proposition de départ est que l'un et l'autre peuvent dans une certaine mesure s'appareiller sans s'altérer, voire se nourrir l'un de l'autre, concorder et se régénérer. Si la tradition est dans son ensemble menacée par la modernité, comme le craignent les anthropologues, les traditions trouvent néanmoins dans les nouvelles technologies le moyen de se diffuser plus largement dans le monde, favorisant ainsi leur pérennité¹⁴¹. La modernité pourrait donc devenir dans certains cas le support de la tradition, voire la nourrir pour lui permettre de survivre et de se régénérer.

Au vu de ces données, nous envisageons un syncrétisme éclairé par une tradition et une modernité multiformes. Bien que le souci de nos auteurs soit de refléter leur patrimoine culturel, il ne faut pas oublier qu'ils furent formés soit dans des universités françaises, soit au pays par des enseignants véhiculant les notions de politique et de culture des universités européennes¹⁴². D'autre part, ces œuvres

¹³⁸ Nzenga J., 'Condition et image de la femme africaine – Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*, op. cit., p. 16.

¹³⁹ Maleka R., 'Regards croisés – Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*, op. cit., p. 31.

¹⁴⁰ <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 11/09/2009 sous « affrontement » et « fusion »).

¹⁴¹ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-culture-et-societe-litteratures/> (consulté le 22/01/10)

¹⁴² Appiah K. A., op. cit., p. 149.

culturelles étaient - et sont toujours dans une certaine mesure - principalement produites à l'intention de l'Occident¹⁴³. Appiah perçoit un certain mouvement dans le roman africain : une première vague dans les années soixante marquait un certain retour à la tradition¹⁴⁴, tandis qu'une seconde vague, à la fin des années soixante, illustre une étape postcoloniale: « *the second stage – the postcolonial stage – are novels of delegitimation : rejecting the Western imperium, it is true, but also rejecting the nationalist project of the postcolonial bourgeoisie*¹⁴⁵ ». Selon Appiah, il ne s'agit pas d'une approche postmoderne mais « *a certain simple respect for human suffering (...) But what they have chosen instead of the nation is not an older traditionalism but Africa – the continent and its people*¹⁴⁶ ». Ce qui nous semble pertinent dans l'examen de la notion de syncrétisme, c'est qu'elle se doit d'être qualifiée par la circulation des cultures¹⁴⁷. De ce fait, cela aura un impact sur le type de syncrétisme auxquels parviennent les auteurs de notre corpus.

1.4.3. Les notions de représentation et d'identité

Notre analyse de la société camerounaise est forcément contingente de la représentation que nos auteurs nous en dressent et se fonde sur notre interprétation à la lumière de la critique et de notre expérience personnelle au Cameroun. Les notions de représentation et d'authenticité de l'identité appellent commentaires. En effet, la critique propose des positions divergentes à ce sujet.

Tout d'abord, la notion de représentation est étroitement liée à l'identité. Cette identité est souvent représentée en termes de « *ce que les sociétés africaines ne sont pas (ou devraient être), et de moins en moins ce qu'elles sont effectivement*¹⁴⁸ ».

Dans ces conditions, la véritable identité africaine est déjà détournée, voire faussée.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 152

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁴⁸ Mbembe A., *op. cit.*, p. 18.

D'autre part, selon Achille Mbembe, « *les discours et les représentations ont une matérialité*¹⁴⁹ », une essence et il serait mensonger de réduire ces représentations à l'état purement imaginaire. En effet, selon Mbembe, l'étude d'une société ne peut se réduire à l'objectivité des structures sans aborder la subjectivité des représentations¹⁵⁰. Une perspective philosophique permet d'évaluer ces deux positions. Pour Mbembe, la réalité sociale en Afrique subsaharienne s'articule autour de pratiques qui ne sont pas seulement discursives ou langagières : « *La constitution du soi africain comme sujet réflexif passe aussi par le faire, le voir, l'ouïr, le goûter, le sentir, le désir, le toucher*¹⁵¹ ». Selon Mbembe, il n'existe pas de sujet africain en dehors de ces pratiques. Ainsi, comme nous l'expliquerons plus tard, il nous semble essentiel d'analyser l'espace social et régional de la société camerounaise tel qu'il est représenté par les auteurs de notre corpus afin de cerner les représentations actuelles de la société camerounaise de 1954 à 2002. Mbembe préconise une approche à la fois « *des lieux et des moments de ce procès de mise en sens*¹⁵² » et c'est justement cette piste que nous allons poursuivre comme outil d'analyse de notre corpus d'étude.

Cela dit et comme nous l'avons mentionné précédemment, les traditions africaines ont pu être codifiées par l'invention de la tradition si bien que Bayart émet l'opinion que « *bien malin celui qui démêle, dans cet écheveau, les parts respectives de l'africanité et de l'idéologie coloniale*¹⁵³ ». Existe-t-il une authentique identité camerounaise ? Selon Bayart, l'authenticité est une fabrication qui répond à un besoin temporel, celui de reconstruire le passé mais en le déformant tout en étant une critique du présent : « *Ce discours sur un passé entièrement reconstitué et fantasmatique est d'abord un commentaire critique sur le présent*¹⁵⁴ ». De plus, les représentations du passé peuvent être teintées par les modes actuelles. Ainsi, Bayart donne l'exemple de la restauration des œuvres d'art, notamment celles du Vatican qui ont fait l'objet de nombreuses polémiques. En effet, le 19ème siècle privilégiait les couleurs sombres sous l'influence du romantisme. Pourtant, « *la sensibilité*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 16.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p, 42.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

*contemporaine demande la révision de cette lecture artistique*¹⁵⁵ ». Bien sûr, notre thèse ne se situe pas dans le domaine de l'art, mais si des objets concrets comme des tableaux ont pu être adaptés pour adhérer aux modes du moment, à plus forte raison est-on en droit de se demander si les dramaturges, romanciers et cinéastes camerounais n'obéissent pas à la même logique en vue de commercialiser leurs œuvres ? Ce souci d'authenticité est paradoxalement soumis aux caprices du temps, aux changements de la société.

Mais les stratégies identitaires sont également liées au pouvoir et à la richesse : *« Dans tous les cas, la cristallisation des identités particulières, telles que nous les connaissons aujourd'hui, s'est effectuée lors du moment colonial, sous l'action conjuguée (mais éventuellement conflictuelle) des occupants étrangers, de leurs collaborateurs autochtones et de leurs adversaires*¹⁵⁶ ». Bayart parle du mythe des chefs de tribu, qui ont été une création du colonisateur¹⁵⁷, en vue d'accroître le pouvoir et l'influence de certains autochtones qui agissent en tant qu'intermédiaires dociles avec le pouvoir central.

L'identité se construit aussi en fonction de la relation à « l'autre », la solidarité ou contre l'autre, l'envahisseur. Ainsi au Cameroun, deux individus de même village se disent « frères » en opposition avec quelqu'un d'un autre village. Mais il est entendu qu'ils ne sont pas frères de sang. De ce fait, quelqu'un d'un même village s'attaquant à son frère de sang ne sera plus son « frère » du même village. C'est ici que la notion d'ethnie se trouble et n'est plus aussi simple qu'on pouvait le penser de prime abord. On se la figure souvent comme *« une entité donnée, traversant les siècles et correspondant à un espace géographique délimitée*¹⁵⁸ ». Pourtant, elle *« n'est pas une combinaison stable d'invariants, une structure statique et atemporelle*¹⁵⁹ ».

La notion d'identité s'avère si complexe que nous comprenons mieux qu'il soit difficile de la représenter, car elle est en constante mutation : *« Ainsi, "la culture", c'est moins se conformer ou s'identifier que faire : faire du neuf avec du vieux et*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁸ Bayart J.-F., *L'État en Afrique : la politique du ventre*, op. cit., p. 71.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 72.

*parfois aussi du vieux avec du neuf ; faire du Soi avec de l'Autre*¹⁶⁰ ». La notion d'identité peut être conçue comme le droit à l'emprunt, au changement. Bayart parle-t-il justement d'*illusion identitaire*, l'intitulé même de son ouvrage.

Cependant, nous ne prétendons nullement rechercher la réalité de l'identité camerounaise, mais, à titre littéraire, nous nous intéressons à ce qu'en pensent les dramaturges, romanciers et cinéastes de notre corpus. Leur représentation de la société camerounaise est la matière première de notre analyse. C'est justement leur subjectivité que nous recherchons, subjectivité qui trahit leurs contraintes, leurs stéréotypes et leurs engagements. De son chapitre "Race", Reading and Identification', Nicholas Harrison fait émerger deux types de relation au texte en se servant de la critique sur Camus, par Roland Barthes et Edward Said, de son œuvre *L'Étranger*. Alors que Barthes penche pour le degré zéro d'écriture de Camus au ton neutre, voire innocent, dans un mode de lecture indifférent au contexte historique, Said se prononce résolument envers la dissimulation et la complicité¹⁶¹ marquant ainsi la relation ambiguë au texte. En effet, Harrison fait référence aux représentations stéréotypées des écrivains tout particulièrement envers les anciennes colonies. Il est bien entendu que les dramaturges, romanciers et cinéastes de notre corpus sont tous de nationalité camerounaise, mais il sera intéressant d'examiner dans quelle mesure leur représentation de la société camerounaise relaie ou dénonce les clichés européens sur l'Afrique, surtout que certains écrivains de notre corpus ont écrit depuis la diaspora à un moment donné de leur vie. D'ailleurs cette circulation des auteurs brouille leur classification. Certains sont auteurs francophones, mais leurs productions restent situées en dehors de la France, tandis que d'autres textes sont classés dans la littérature française bien que leurs auteurs francophones ne soient pas d'origine française. Ainsi, les auteurs francophones ou postcoloniaux semblent être enfermés dans leur propre espace géographique et même si leurs écrits sont diffusés en Occident, ils n'accèdent pas à une notoriété universelle¹⁶².

¹⁶⁰ Bayart J.- F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p. 102.

¹⁶¹ Harrison N., *Postcolonial Criticism*, Cambridge, Polity Press, 2003, p. 62-63.

¹⁶² *Ibid.*, p. 104-105.

Harrison émet une autre idée intéressante : « (...) *to what extent the “text itself” is held responsible for the ways in which it has been read*¹⁶³ » et ajoutons à cela notre propre représentation de cette lecture en tant qu’universitaire au triple bagage culturel. Nous devons prendre aussi en ligne de compte les voix narratives qui peuvent se distinguer de la voix de l’auteur « *who cannot be assumed to be the spokesperson of the author*¹⁶⁴ ». Ainsi, il est difficile d’affirmer que les dires des personnages des pièces de théâtre, des romans et des films que nous allons analyser sont la voix de l’auteur ou celle des personnages mêmes ou, au contraire, s’il y a une distanciation par rapport à ces représentations. En outre, cela soulève la question de la possibilité d’un personnage réel derrière le texte, du degré de vraisemblance du texte ou au contraire de la part de fiction. En outre, la fiction peut aussi constituer « *an alternative “reality” in which the reader “believes”*¹⁶⁵ ». Une part de vérité, une part d’exagération, une part de séduction marketing, et voilà une société « romancée », mère de héros à la fois vraisemblables et improbables. La représentation de la société camerounaise à travers une fiction entretient un rapport sophistiqué avec la réalité qu’elle décrit et, dans certains cas, relève plus du « sur-réalisme » au sens propre.

De plus, la lecture d’un texte est particulièrement liée à l’espace et au temps : « *It should be noticed, again, that the sort of critical attention brought to the text has its own history, and that the way the text has actually been read (...) has doubtless varied not just from person to person but also from place to place, and with the passage of time*¹⁶⁶ ». Nous adhérons d’expérience à l’influence du temps et de l’espace sur la production littéraire et sur la critique de cette production. D’une part, lors de notre séjour au Cameroun, nous avons éprouvé une certaine appréhension à écrire sur la politique interne et le néocolonialisme qui règne dans ce pays. En effet, en raison de la police secrète au Cameroun, nous avons ressenti une certaine crainte à posséder de tels écrits et encore plus à les envoyer par email ou par courrier pour commentaire à nos directrices de recherche. D’autre part, notre retour en Angleterre nous a permis une certaine distanciation d’écriture et objectivité envers la société camerounaise, plutôt que d’être baignée dans son contexte journalistique.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

Un autre danger souligné par Harrison est celui de s'identifier au héros du roman en raison de l'utilisation du pronom personnel « *nous* »¹⁶⁷ par l'auteur. En effet, par ce processus d'identification, le but du texte serait de faire passer son message idéologique pour universel. N'étant pas d'origine camerounaise, nous ne pensons pas tomber dans ce piège, mais il ne faudrait pas non plus, d'une part, justifier les actions des colonisateurs au Cameroun, ni, d'autre part, sombrer dans un paternalisme qui obscurcit le jugement. De plus, les représentations revêtent un caractère engagé dans un contexte postcolonial « *which seemingly take on a particular urgency in the context of anti-colonial activism and/or the writer's position as the "representative" of a "minority"* »¹⁶⁸. Elles peuvent être des représentations à la fois littéraires et politiques. Harrison souligne le caractère individuel ou collectif que revêtent certains textes, notamment dans la littérature de type mineur où deux des caractéristiques de ces textes sont leur dimension politique et leur valeur collective en tant que représentation¹⁶⁹. L'auteur lui-même forge la représentation d'un groupe.

De l'examen de l'identité et de la représentation, nous concluons que la relation au texte est complexe et est codifiée par tout un appareil politique et sociétal. Nous serons particulièrement attentive à ces notions lors de l'examen de notre corpus.

1.5. Structure de la thèse

Après avoir examiné les termes de notre problématique, l'introduction de cette thèse va tout d'abord présenter et justifier les méthodes d'analyse adoptées. Puis, nous évoquerons les facteurs qui ont contribué au présent climat socioculturel au Cameroun.

Notre étude sera organisée selon les domaines de production culturelle retenus. Ainsi, le premier chapitre de cette thèse sera consacré à une analyse approfondie de

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 102-103.

la dramaturgie au Cameroun, le deuxième au roman, le troisième au cinéma. Nous précisons en fin d'introduction les raisons de cet ordre d'étude.

La construction du temps et de l'espace dans un contexte culturel africain et l'analyse des théories qui l'entourent vont nécessairement constituer un aspect essentiel de notre étude. Elle donnera à notre corpus un cadre de référence rigoureux ; elle fournira tant ses repères que sa grille de lecture à l'argumentation. Dans un premier temps, ceci nous amènera à constater que les concepts occidentaux ne sont pas toujours les plus appropriés pour l'analyse de la production culturelle en Afrique. En effet, la notion du temps recouvre en Afrique une acception différente de celle que nous lui attribuons en Occident¹⁷⁰. En second lieu l'élément spatial sera examiné à la lumière des questions suivantes : quels sont les différents cadres privilégiés par les dramaturges, les écrivains, et les cinéastes camerounais dans leurs œuvres ? Vont-ils au-delà du cadre national ? Existe-t-il chez eux des références implicites ou explicites renvoyant aux espaces étrangers, « *aux temps mythique, colonial, de l'indépendance* », « *aux temps individuel et/ou collectif* » ?¹⁷¹ ». Les réponses à ces questions indiquent la direction actuelle qu'empruntent les productions culturelles camerounaises et élucident du même coup notre question de fond, à savoir si la société contemporaine tend vers la tradition et/ou la modernité. De cette étude se dégagera une thématique récurrente favorisant l'identification des courants d'idées, partagés ou non, qui traversent notre corpus par rapport à notre problématique. Enfin, la conclusion répondra à la question suivante : à la lumière des théories et des catégories considérées, quel genre de société est-il représenté par les différents types de productions culturelles et quels problèmes sont-ils soulevés ? Au terme de l'analyse de la tradition et de la modernité dans notre sélection d'œuvres, quel pourrait être l'avenir de l'identité culturelle du Cameroun ?

¹⁷⁰ Voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé. Dans ce rapport, nous observons comment la notion de temps est floue. Les fiançailles qui devaient commencer à dix-neuf heures, débutent à vingt et une heure. Les participants qui disaient vouloir en venir rapidement au but prolongent la réunion de trois heures (LR).

¹⁷¹ Ndachi Tagne D., *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986.

1.6. Démarches méthodologiques

Afin de définir plus amplement notre méthodologie, nous analyserons les concepts théoriques de la construction du temps et de l'espace. Nous évaluerons l'apport de ces concepts et leur pertinence quant à l'analyse de la construction du temps et de l'espace dans notre corpus dramaturgique, littéraire et cinématographique, en corrélation avec nos deux thèmes de fond, tradition et modernité.

1.6.1. Les démarches méthodologiques dans la construction du temps

La critique africaine au sujet de la construction de l'espace et du temps, dans la structure narrative, relève essentiellement de la critique occidentale. De ce fait, nous commencerons par les travaux très complets de Paul Ricœur, revisitant la question du temps dans la conception occidentale, puis ceux de deux africanistes européens, Jacques Chevrier et Nelly Lecomte. Ces deux derniers nous conduiront à un africaniste camerounais, David Ndachi Tagne. Pour chacun nous ferons ressurgir la pertinence de leurs propos dans le cadre de notre problématique.

Dans *Temps et Récit*, Paul Ricœur réalise une analyse approfondie de la fonction du temps dans la structure narrative en Occident. Il examine et propose une définition de ce qu'est le temps humain. Il constate au préalable qu'une préoccupation philosophique du temps tire ses origines de l'analyse de Saint Augustin et de celle d'Aristote, qui se sont tous les deux penchés sur la théorie du temps, mais de manière diamétralement opposée. Saint Augustin a étudié la « nature du temps » dans *Les Confessions*, Aristote « l'intrigue dramatique » dans *La Poétique*, sans toutefois analyser les implications temporelles. Comme le résume Ricœur :

L'analyse augustinienne donne en effet du temps une représentation dans laquelle la discordance ne cesse de démentir le vœu de concordance constitutif de l'animus. L'analyse aristotélicienne, en revanche, établit la prépondérance de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'intrigue¹⁷².

¹⁷² Ricœur P., *Temps et Récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.18.

Ces deux théories formulées par Ricœur méritent quelques explications détaillées et retiennent notre intérêt quant à l'analyse de notre corpus. En effet, nous verrons que la perception du temps en Afrique diffère de la conception du temps en Occident et que de ce fait, l'analyse de la production culturelle africaine selon les concepts occidentaux n'est pas des plus appropriées.

Saint Augustin quant à lui souligne l'aporie du temps : « (...) *l'être ou le non-être du temps. Car ne peut être mesuré que ce qui, de quelque façon, est*¹⁷³ ». En effet, le temps est, parce qu'il est mesuré par l'usage quotidien du commun des mortels et il n'est pas, car ce qui est futur n'est pas encore arrivé. D'où la justesse des questions soulevées par Saint Augustin :

Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus... comment le temps peut-il être, si le passé n'est plus, si le futur n'est pas encore et si le présent n'est pas toujours ?¹⁷⁴.

Ce questionnement du temps est intéressant comme point de départ dans notre investigation de la construction du temps, car il permet une qualification plurielle du temps.

Saint Augustin identifie en effet trois présents : « *le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur*¹⁷⁵ » et souligne que le présent ne peut être mesuré, qu'il est : « *l'instant indivisible*¹⁷⁶ ». Par contre, le passé peut être mesuré car : « *c'est transiter...c'est aller du futur par le présent dans le passé*¹⁷⁷ ». De ce fait, le temps existe et par nature est mesurable, bien qu'Augustin reconnaisse son incapacité face à cette mesure. Il écrit : « *Par suite, il m'est apparu que le temps n'est pas autre chose qu'une distension, mais de quoi ? Je ne sais pas, et il serait surprenant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même*¹⁷⁸ ». Pour lui, la mesure du temps s'effectue par rapport aux temps qui passent. Il donne l'exemple d'un son qui résonne et qui n'est pris en considération qu'une fois l'action passée. C'est le souvenir ou l'attente qui est mesurable. Enfin, la notion d'éternité est mise en

¹⁷³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

contraste avec les choses qui sont instables : « *L'éternité est toujours stable.... Cette stabilité consiste en ceci que dans l'éternel... rien ne se passe, mais tout est tout entier présent*¹⁷⁹ ». Nous pouvons donc retenir que Saint Augustin se réfère à l'existence vécue pour poser les jalons du temps par rapport à l'éternité. Cette vision du temps profite à notre recherche par la confirmation de la dimension mesurable du temps pour l'existence vécue. Ce vécu se prête à une analyse sous l'angle de la tradition et de la modernité par le passage linéaire de l'une à l'autre. Toutefois, le contexte postcolonial pose d'autres défis, comme nous allons le développer plus en avant dans cette section sur le temps.

L'approche d'Aristote est tout autre. En effet, pour appréhender le caractère temporel de la poétique, il retient qu'elle consiste en : « *l'imitation ou la représentation de l'action dans le médium du langage métrique, donc accompagnée de rythmes*¹⁸⁰ ». Chez lui, la poétique est définie comme « *l'art de composer les intrigues*¹⁸¹ », c'est-à-dire la manière dont l'action est représentée et les faits agencés, ce qui permet de différencier les genres : drame, épopée et comédie. La notion de « tout » est essentielle dans l'analyse aristotélicienne : « *Un tout, est-il dit, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Or, c'est en vertu seulement de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu ou comme fin : ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession*¹⁸² ». Pour Aristote, le poète représente des actions et non des mesures. Même si cette action a une limite, elle n'existe que grâce à l'intrigue. Ainsi, Aristote se concentre-t-il sur le temps dans la narration. L'action accompagnée de rythmes offre une grille de lecture intéressante pour notre corpus d'étude.

Cependant, il se trouve que dans *Temps et Récit*, Paul Ricœur échafaude « une médiation » qui permet de relier les deux théories. Il souligne qu'il existe un lien non fortuit entre le fait de narrer une histoire et l'aspect temporel de cette histoire : « *Ou pour le dire autrement : que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸² *Ibid.*, p. 80.

*devient une condition de l'existence temporelle*¹⁸³ ». Cette médiation se traduit de la façon suivante :

Pour résoudre le problème du rapport entre temps et récit, je dois établir le rôle médiateur de la mise en intrigue entre un stade de l'expérience pratique qui la précède et un stade qui lui succède. En ce sens, l'argument du livre consiste à construire la médiation entre temps et récit en démontrant le rôle médiateur de la mise en intrigue dans le procès mimétique¹⁸⁴.

Néanmoins, bien que ce lien entre temps et récit souligne le rôle central du temps dans la narration dans l'esthétique occidentale, la généralité des définitions avancées demeure insuffisante pour fournir les éléments probants à une analyse dans un contexte postcolonial, dans l'optique de la tradition et de la modernité. Bien que les travaux de Ricœur soient enrichissants dans un contexte européen, en particulier pour les recherches sur le temps dans le récit, ils le sont moins dans le contexte africain, où le temps et l'espace recouvrent une autre dimension. En effet, les concepts occidentaux ne sont pas toujours les plus appropriés pour l'analyse de la production culturelle en Afrique, et ce plus spécifiquement pour aborder la notion du temps. Notre expérience de neuf ans au Cameroun nous l'a confirmé. Le temps, loin d'être une mesure, ou un objet mesurable comme dans la conception aristotélicienne, est souvent relié aux astres, le soleil et la lune. La situation géographique du Cameroun, juste au-dessus de l'équateur, lui permet de jouir d'un temps linéaire, le soleil se levant et se couchant à la même heure tout au long de l'année. Le temps est premièrement articulé selon cet axe et les deux saisons, la saison sèche et la saison des pluies¹⁸⁵. Les distances ne sont pas calculées en kilomètres mais en heures de marche¹⁸⁶ et le temps est perçu en relation avec la culture. Ainsi, « *traverser un village exige du temps* ». En effet, il faut prendre « *le temps de saluer chacun*¹⁸⁷ ». De plus, la société camerounaise étant avant tout une société agricole, le temps est aussi agencé selon les récoltes et les grands événements de la vie, naissance, mariage et décès. En outre, la tradition orale, qui perpétue les mythes fondateurs, constitue une autre avenue du temps, tout comme la colonisation et l'Indépendance sont des points de repère pivots dans le temps. Ainsi, la notion de temps caractérise l'histoire,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸⁵ Lecomte N., *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, p. 33-34.

¹⁸⁶ Duriez C., *A la rencontre des Kapsiki du Nord-Cameroun*, Paris, Éditions Karthala, 2002, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

aussi bien celle privée des familles, que celle du pays. Malgré la multiplicité de la notion du temps selon l'espace géographique considéré, il est toutefois possible d'examiner ce que la critique africaniste et africaine dit du cadre temporel. Pour ce faire, nous nous adressons à un des pionniers de l'étude du temps dans un contexte africain.

Pour Jacques Chevrier¹⁸⁸, le roman historique, qu'il définit comme « (...) *une littérature de récits épiques, de chroniques ou de contes et légendes qui, en exaltant le culte du héros et en restituant la mémoire aux temps anciens, se propose de fournir aux Africains d'aujourd'hui les témoignages authentiques d'une culture trop longtemps méprisée*¹⁸⁹ », est l'expression d'une mémoire collective qui sert de repère temporel aux autochtones. A l'appui de son analyse étendue du genre du roman, Chevrier discerne trois catégories : le roman de formation, de l'angoisse et de désenchantement, grâce auxquelles il est possible, selon lui, de saisir le lien entre temps et histoire. Cependant, dans son ouvrage *Roman et réalités camerounaises*, David Ndachi Tagne, camerounais lui-même signale d'emblée qu'il considère cette analyse erronée :

Tel qu'il est présenté, le roman de la formation prend pied sur l'expérience coloniale qui a ouvert aux Africains le chemin d'une école nouvelle. Le temps dans le roman de l'angoisse est plutôt lié à un individu particulier qui, engagé dans une expérience universelle, donne à ce temps une dimension atemporelle. Quant au roman de désenchantement, il saisit en principe le cadre temporel de l'Afrique indépendante. Nous contestons donc la définition du roman historique faite par Chevrier¹⁹⁰.

En effet, les différentes catégories établies par Chevrier se fondent sur une analyse subjective du temps, car selon ce schéma, celle-ci peut être teintée par l'expérience coloniale, ou se réduire à une expérience individuelle.

Une autre approche de la construction du temps peut par ailleurs résulter d'une démarche plus empirique. Nelly Lecomte est une autre critique littéraire qui s'est intéressée au temps du roman africain des années 50 à 60¹⁹¹. Sa démarche s'inspire de son séjour de trois ans au Gabon, où elle fut confrontée à la diversité culturelle de

¹⁸⁸ Chevrier J., *Littérature Nègre*, Paris, Armand Colin, 1974.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁹⁰ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 75.

¹⁹¹ Lecomte N., *op. cit.*

l'approche du temps. Ainsi, elle a constaté, personnellement en premier lieu, puis par la recherche ethno-psychologique de Raymonde Ferrandi¹⁹², que les Gabonais ne respectaient jamais l'horaire des rendez-vous, aussi bien à titre privé que professionnellement¹⁹³. L'absence de ponctualité observée en milieu universitaire gabonais perdurait lorsque ces Africains vivaient en Occident. Par ailleurs, Lecomte a aussi constaté que le temps était dénué d'intérêt et de la valeur vénale qui peut lui en être attachée en Occident (le temps, c'est de l'argent : Time is money [B. Franklin]). Elle a constaté que « *ces Africains semblaient ne jamais avoir le sentiment de perdre leur temps*¹⁹⁴ ». En revanche, revenant sur ses étudiants, elle avait pu remarquer qu'ils consultaient régulièrement leur montre en cours. Lecomte s'est intéressée à cette contradiction qu'elle formule ainsi : « (...) *d'un côté absence de mise à profit du temps, de l'autre, agitation forcenée*¹⁹⁵ » et a étudié le temps dans le roman africain à l'aube de l'Indépendance au vu du métissage des deux cultures, la première représentant l'Afrique traditionnelle, la seconde l'Occident, symbole de modernité. Considérant ce métissage culturel, son propos rejoint par certains points notre étude, puisque notre hypothèse initiale est qu'il existe un syncrétisme entre les modèles de tradition et de modernité dans la production culturelle camerounaise contemporaine.

Cependant, notre champ d'étude est plus large que l'approche de Lecomte déployée sur une dizaine d'années seulement dans le domaine du roman. Notre sélection couvre une période bien plus longue, s'étend à une production culturelle plus diversifiée et relève surtout de l'époque contemporaine. De plus, nous enregistrons que son étude est organisée autour des deux axes, temps des personnages et temps du récit¹⁹⁶, suivie d'un chapitre de synthèse mettant en relation ces deux notions. Or cette structure n'est pas transposable à l'examen de la culture émanant d'une société postcoloniale, où le temps n'est pas tendu par ces deux axes individuel et narratif. Enfin, Lecomte émet des jugements de valeur ethnocentriques qui nous paraissent peu appropriés pour conduire une étude efficiente de notre corpus¹⁹⁷. De ce fait, nous

¹⁹² Ferrandi R., *Rapport au scolaire et organisation du temps chez les élèves de terminale gabonais. Approche ethnopsychologique*. Paris X Nanterre, Thèse de 3^e cycle, 1985, p. 2.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

allons plutôt prendre comme point de départ l'analyse du temps dans la production littéraire d'un autochtone camerounais, David Ndachi Tagne¹⁹⁸, lequel nous présente une vision du temps « de l'intérieur ».

Selon l'analyse de Ndachi Tagne, le temps, confondu à l'histoire, qu'elle soit collective ou individuelle, peut être divisé en cinq périodes : les temps anciens et le temps mythique, l'époque coloniale, la période transitoire, le temps des Indépendances et le temps individuel ou a-historique. Examinons les caractéristiques propres à chacun de ces temps, lesquels nous apparaissent comme susceptibles de servir de repères temporels à la présente analyse.

Les temps anciens et le temps mythique¹⁹⁹, comme leur nom l'indique, font appel au passé lointain. Ndachi Tagne le traduit comme un retour aux valeurs morales, afin de mieux lutter contre l'impérialisme occidental. De plus, ce besoin d'identification au passé répond à celui de valoriser la culture des autochtones. En revanche, il déplore que peu d'écrits dans la littérature camerounaise décrivent les temps anciens et mythiques :

Si au Cameroun on relève une littérature assez abondante de contes animés notamment par Beling-Nkumba, Binam Bikoi, Emmanuel Soundjock, Sop Nkamgang Martin, Towo Atangana, Nkulngui Mefana, Patrice Kayo, Eldridge Mohamadou et bien d'autres, la littérature romanesque s'inspirant de légendes, de mythes et d'histoire ancienne est presque inexistante²⁰⁰.

Ainsi, selon Ndachi Tagne, malgré quelques tentatives de faire revivre l'univers traditionnel dans la production romanesque au Cameroun, peu d'œuvres ont résisté à l'influence d'une culture extérieure. Selon le même critique, même un roman qui

Reprenons l'exemple de Lecomte sur la valeur du temps, le fait que les étudiants regardent leur montre et qu'ils arrivent en retard en cours : « *Aux réunions, aux conférences, aux concerts ou aux cours, certains d'entre eux avaient l'habitude d'arriver avec un retard qui pouvait atteindre plusieurs heures* ». Les exemples avancés par Lecomte ne nous semblent pas probants comme éléments analytiques du temps en Afrique. Ces mêmes caractéristiques se rencontrent aussi en Europe. De plus, la société africaine répond à une autre dynamique de celle de l'Occident. En effet, la société africaine est souvent privée de moyens de transports fiables qui permettraient à ses habitants un meilleur contrôle de la durée des trajets. De plus, regarder sa montre en cours peut tout simplement être l'indication de l'ennui face à la matière étudiée.

¹⁹⁸ David Ndachi Tagne, décédé le 9 octobre 2006, était chef du service culturel du quotidien national camerounais, *Cameroon Tribune*, et critique littéraire.

¹⁹⁹ Le temps mythique englobe les mythes fondateurs de l'humanité. Les mythes sont porteurs de sens mais peuvent aussi être apparentés à la mystification, au mensonge, à l'irréalisme. Le mythe n'est donc pas un concept figé. Jacques Chevrier souligne que le mythe « *forme l'arrière-plan de la pensée et de la vision traditionnelle du monde* ». Chevrier J., *op. cit.*, p. 197.

²⁰⁰ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 77-78.

explore la temporalité mythique, comme *Orphée Dafric* (1981) de Werewere Liking, présente des traces de modernité relatives à l'Afrique indépendante. Par contraste, il souligne que la littérature anglophone tend à une représentation plus fidèle du passé que son pendant francophone. La critique Eloïse Brière avance pour sa part que le roman camerounais contemporain entérine la dissolution du mythe, en conséquence de l'introduction du christianisme²⁰¹. Nous élargirons donc notre recherche en quête des éventuelles traces historiques et mythiques de notre corpus de langue française, sur une période plus étendue que celles de Ndachi Tagne et de Brière, et nous vérifierons en quoi elles appartiennent à une mémoire collective tendant éventuellement au syncrétisme.

Ndachi Tagne évalue à quel point, par contraste avec les temps anciens et le temps mythique, l'époque coloniale fut prolifique en matière de littérature, malgré une histoire peu glorieuse. Il avance deux raisons à l'attrait de cette période : d'une part la volonté de faire revivre la période qui a donné naissance aux plus célèbres écrivains camerounais et d'autre part, le refuge que constitue l'évocation de cette période pour la littérature contemporaine :

Cette option assez riche pour l'époque coloniale s'expliquerait d'une part par la volonté de faire revivre une période historique qui a nourri les œuvres devenues classiques des premiers écrivains camerounais – Mongo Béti et Ferdinand Oyono. D'autre part, l'époque coloniale constituerait une sorte de refuge, et, tout en tirant sur des fantômes désuets, les auteurs déjouent le spectre d'une censure austère qui frappe « ceux qui osent »²⁰².

Nous pouvons déjà retenir que les rapports entre colonisateurs et autochtones ont inspiré différents auteurs camerounais, interactions foisonnantes qui rendent cette période très riche en œuvres littéraires nourries d'influences et porteuses de mémoires diverses²⁰³.

Quant à la période transitoire, juste avant les années soixante entre l'époque coloniale et celle de l'Indépendance du Cameroun, il se trouve paradoxalement que seuls quelques écrivains camerounais ont choisi ce cadre temporel pour mettre en scène leurs intrigues. C'est notamment le cas de deux auteurs : Francis Bebey dans

²⁰¹ Brière É., *Le roman camerounais et ses discours*, Yvry, Éditions Nouvelles du Sud, 1993, p. 27.

²⁰² Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 80.

²⁰³ Bien évidemment, l'enseignement de la lecture et de l'écriture lors de la colonisation permit le développement de la production culturelle camerounaise sous forme écrite.

Le roi Albert d'Effidi (1976), qui situe son récit au milieu des années cinquante, et Daniel Etounga Manguelle dans *La colline du Fromager* (1979), qui a pour cadre temporel le début des années cinquante. Dans le premier roman, cette période forme un cadre historique haut en couleurs, du fait des tensions consécutives aux désordres politiques. Le récit d'Etounga Manguelle aborde cette période sous un angle très différent. Il décrit la vie d'un jeune homme à partir de sa scolarité, sa vie à l'étranger jusqu'à son retour au Cameroun, où les conditions d'emploi sont précaires. Les événements retranscrits précédant l'Indépendance font de ce récit lui aussi d'une certaine manière un document historique : « *Dans la perspective historique, la conscience nationale et l'évocation des scènes de violence qui secouent Douala en 1959 constituent des témoignages exclusifs et appréciables dans la création romanesque camerounaise*²⁰⁴ ». Ce roman représente une valeur historique à d'autres égards. En effet, il évoque aussi la période suivant la transition, même si Ndachi Tagne considère que : « *L'époque transitoire n'est malheureusement pas entrevue avec la dimension hautement politique qui la caractérise*²⁰⁵ ». En tout état de cause, l'ensemble des ouvrages qui pouvaient être réunis sur cette période étant mince, et de surcroît, peu représentatif de la culture camerounaise, nous n'avons pas jugé utile de l'inclure dans notre étude.

Chez Ndachi Tagne, le temps des Indépendances²⁰⁶ possède un statut similaire à celui des temps anciens et des temps mythiques²⁰⁷. On s'attendait à une prolifération des œuvres littéraires suivant immédiatement l'Indépendance, pourtant il n'en fut rien : « *Malheureusement, les œuvres qui suivent cette étape de l'histoire du Cameroun ne sont pas nombreuses. Malgré le caractère quelque peu fictif du cadre de ses romans, Mongo Beti est celui qui a le courage de s'inspirer largement de cette histoire et d'offrir sa vision de l'indépendance*²⁰⁸ ». Ces difficultés d'expression, c'est-à-dire cette retenue confinant à l'autocensure ajoutée à des obstacles d'ordre matériel, répercutent sans doute les tensions politiques internes que subit le pays juste après l'Indépendance. Bernard Nanga le souligne dans *Les chauves-souris* (1982) : « *Cela faisait presque vingt ans que le pays était*

²⁰⁴ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 83.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁶ Par « le temps des Indépendances », nous reprenons ici l'expression employée par Tagne, mais dans cette thèse nous privilégions ce terme au singulier.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

*indépendant. Les premières années de liberté avaient été difficiles. Divisé en une multitude de factions tribales, le pays avait connu une instabilité politique paralysante*²⁰⁹ ». Le cadre temporel est alors souvent précisé comme dans *Bogam Woup* de Pabe Mongo (1980), qui déclare : « *Cette histoire se passe au cours de la première décennie des indépendances*²¹⁰ », les auteurs prenant la précaution de passer sous silence la situation politique de l'époque et concentrant leurs propos sur quelques thèmes.

Cependant, beaucoup de romans camerounais de la période coloniale ou actuelle peuvent être rangés dans une dernière catégorie, plus neutre quant au temps historique. Il s'agit du temps individuel ou a-historique tel que le définit Ndachi Tagne :

(...) avec la peur de la thématique politique et l'accroissement du sentiment individualiste, le romancier camerounais se réfugie souvent derrière des drames individuels, psychologiques. En dépassant le hic et nunc, ces œuvres peuvent se présenter comme une illustration de la condition humaine et s'inscrire dans ce que Jacques Chevrier appelle : 'Le roman de l'angoisse'²¹¹.

Ainsi, la notion de l'individu et de ses sentiments prend le pas sur la collectivité, si bien qu'il est question de « *mythe personnel*²¹² ». Les thèmes principaux sont l'amour, les problèmes de la vie actuelle et la mort. Il est a-historique parce qu'il est marginal par rapport à l'histoire. Il devient subjectif, très souvent biographique voire autobiographique :

Par leurs titres, *Le contrat de mariage* d'Abossolo Zodo Emile, *Le fils d'Agatha Moudio* de Francis Bebey, *Rencontres essentielles* de Thérèse Kuoh Moukoury, *Ramitou, mon étrangère* de Joseph Jules Mokto, *Les fiancés du grand Fleuve* de Samuel Mvolo, *Sola, ma chérie* de René Philombe, *Because of Women* de Mbella Sone Dipoko et *Taboo Love* de Anchangnyuoh Ngongwikuo introduisent d'entrée de jeu la double problématique de l'amour et du mariage²¹³.

Pour Ndachi Tagne, même si le récit a pour toile de fond l'époque coloniale ou l'Indépendance, son originalité réside dans le fait qu'il aura son propre espace

²⁰⁹ Nanga B., *Les chauves-souris*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 87.

²¹⁰ Mongo P., *Bogam Woup*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1980, p. 79.

²¹¹ Ndachi Tagne D., *op.cit.*, p. 88.

²¹² Mauron C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1980, p. 380.

²¹³ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 90.

temporel indépendant du temps historique, en combinant temps objectif et temps subjectif.

Nous mettrons donc à l'épreuve les méthodes d'analyse du temps de Ndachi Tagne en les appliquant à un échantillon de productions culturelles. Néanmoins, par souci de synthèse, la structure de l'étude de la construction du temps reposera sur trois âges historiques. De la sorte, nous distinguons les temps antiques²¹⁴, qui regroupent les évocations du temps mythique et des temps anciens, puis le temps colonial, et enfin, le temps de l'Indépendance jusqu'à nos jours. Il n'a pas été jugé utile, l'avons-nous dit, de conserver la période transitoire de la prise d'Indépendance puisque la faible quantité d'œuvres camerounaises de cette époque ne le justifiait pas. Par ailleurs, nous n'avons pas incorporé dans notre analyse le temps individuel, figuré par Ndachi Tagne, car nous nous intéressons tout particulièrement à la représentation de la voix collective dans notre corpus d'auteurs camerounais.

1.6.2. Les démarches méthodologiques dans la construction de l'espace

La dimension spatiale comme outil d'analyse de notre corpus dramaturgique, littéraire et cinématographique nous apparaît à la fois primordiale et délicate vu l'étendue et la variété de notre champ d'étude. Nous verrons que le rapport à la spatialité est un thème sensible chez les dramaturges, romanciers et cinéastes camerounais, d'autant que la spatialité est une composante très significative pour l'étude de la tradition et de la modernité. C'est à partir des travaux de Gérard Genette que nous allons amorcer notre étude de l'espace, précisément parce qu'il rapproche ce concept de celui de la temporalité que nous venons d'examiner.

Dans *Figures I et II*, Gérard Genette conduit une analyse approfondie de la fonction de l'espace dans la structure narrative en Occident. Il examine et définit l'espace humain et le langage, ainsi que la littérature, puis l'espace dans la littérature et le langage.

²¹⁴ Par souci de synthétiser les temps anciens et le temps mythique, nous les avons regroupés sous les temps antiques qui englobent ces deux notions où temps anciens et mythes sont fondateurs d'une culture.

Dans *Figures I*, Genette suggère tout d'abord que « *Le langage, la pensée, l'art contemporain sont spatialisés, ou du moins font preuve d'un accroissement notable de l'importance accordée à l'espace, manifestent une valorisation de l'espace*²¹⁵ ». Cet espace est refuge, en ce sens que « *l'homme se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité*²¹⁶ ». Dans *Figures II*, Genette met en contraste la pensée commune selon laquelle une œuvre littéraire est essentiellement temporelle, avec le fait d'envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Il ne s'agit pas seulement de décrire des lieux comme Proust ou Baudelaire :

Ce sont là des traits de spatialité qui peuvent occuper ou habiter la littérature, mais qui, peut être, ne sont pas liés à son essence, c'est-à-dire à son langage. Ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne. Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle et qui parle d'elle²¹⁷.

De ce fait, selon Genette, la spatialité primaire est celle du langage, et dans l'œuvre littéraire, celle du texte écrit. Elle se manifeste en particulier par la stylistique :

Le discours consiste apparemment en une chaîne de signifiants présents « tenants lieu » d'une chaîne de signifiés absents. Mais le langage, et spécialement le langage littéraire, fonctionne rarement d'une manière aussi simple : l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens²¹⁸.

Ces figures sont ce que nous appelons le style qui, selon Genette, matérialise un espace en lui-même. Genette évoque un dernier mode de spatialité, celui de la littérature prise dans son ensemble. Il pointe ici l'aptitude à réintégrer le passé dans

²¹⁵ Genette G., *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 101.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Genette G., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 44.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

le champ du présent et il voit la bibliothèque comme le symbole le plus fidèle de la spatialité dans la littérature. Le lien entre spatialité et temporalité est ce que nous retenons comme élément le plus probant de l'analyse de Genette dans le cadre de notre problématique. En effet, l'étude d'une œuvre sous l'angle de la tradition et de la modernité ne peut être complète que lorsqu'elle est replacée dans son contexte temporel et spatial.

Depuis Genette, plusieurs critiques ont développé ces analyses. C'est le cas, par exemple, d'Yves Reuter qui dans son *Introduction à l'analyse du roman* appréhende l'espace de deux façons : ses relations avec l'espace réel et ses fonctions à l'intérieur du texte. Les fonctions de l'espace réel se traduisent, d'une part : « *par un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre pour produire cet effet réaliste*²¹⁹ ». D'autre part, l'absence de description et l'approche de lieux symboliques composent aussi un espace, tel que celui rencontré dans les contes. Ainsi, Reuter attribue à l'espace plusieurs fonctions : « *Nous devons d'abord repérer s'ils sont divers et nombreux ou réduits, s'ils sont plus ou moins exotiques, séparés ou en continuité, urbains ou ruraux, passés ou présents*²²⁰ ». Il souligne, par exemple, l'existence dans les contes de lieux sécurisants, comme l'espace de la maison qui s'opposent aux lieux angoissants. L'espace peut aussi correspondre à des étapes de la vie et des souvenirs, symboliser des désirs. Roland Bourneuf et Réal Ouellet dans *L'univers du roman* ont analysé l'espace non seulement géographique, mais aussi psychologique des personnages, leurs rêves. Ils soulignent également, par analogie aux prises de vues du photographe, que la distance et la lumière contribuent aussi à former un espace. Il en est de même de la relation au monde : « *Une description de l'espace révèle donc le degré d'attention que le romancier accorde au monde et la qualité de cette attention : le regard peut s'arrêter à l'objet décrit ou il va au-delà*²²¹ ». La construction de l'espace dans la création culturelle est donc, comme nous l'avons vu pour la dimension temporelle, diverse, complexe, discontinue et nous retiendrons de ces diverses analyses le caractère protéiforme et l'approche pluridisciplinaire de l'espace.

²¹⁹ Reuter Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 55.

²²⁰ *Ibid.*, p. 56.

²²¹ Bourneuf R., & Ouellet R., *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 125.

Ces approches de la spatialité sont intéressantes comme point de départ et rejoignent dans les grandes lignes celle de l'analyse de Martin Heidegger²²² qui ne considère pas la spatialité en tant que concept figé. En effet, en reprenant la définition plurielle de l'espace explicité par Aristote, Heidegger en souligne les possibilités d'ouverture. Aristote désigne le mot espace par deux termes différents : τόπος et χώρα. Alors que τόπος est l'espace occupé par le corps, « *la limite n'est pas, pour les Grecs, ce par quoi quelque chose cesse et prend fin mais ce à partir d'où quelque chose commence, par où il a son achèvement* »²²³. Par ailleurs, le second terme χώρα comporte l'idée de contenir. C'est un réceptacle²²⁴. Ainsi, l'espace appréhendé par Aristote est double. Et c'est cette ouverture du traitement de l'espace, telle qu'elle apparaît dans la première définition, qui nous intéresse le plus. Toutefois, l'analyse de la dimension spatiale d'un corpus africain va répondre également à d'autres dynamiques, propres à une société postcoloniale. Or ces dernières ont fait l'objet dans la période post-coloniale d'études spécifiquement centrées sur la représentation de l'espace dans le contexte africain.

Puisque notre corpus réunit des œuvres africaines, nous allons maintenant nous pencher sur ces méthodes dans trois ouvrages critiques dont les auteurs sont les suivants : Florence Paravy, David Ndachi Tagne, Nicholas Bancel *et al.* En effet, leurs méthodes d'analyse de l'espace s'avèrent plus précisément adaptées au contexte africain.

Dans *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970- 1990)*²²⁵, Florence Paravy articule l'espace selon trois pôles. Le premier : espace, action et narration. Le second : espace social et politique. Le troisième : poétique de l'espace. Le premier pôle « Espace, action et narration » étudie la mobilité des personnages entre la ville et le village et leur pouvoir d'action dans un espace déterminé. De ce fait, un même personnage peut intervenir dans des espaces différents et pourtant appartenir simultanément à plusieurs espaces. Dans notre corpus dramaturgique, nous verrons comment le personnage principal de *Notre fille ne se mariera pas !*, évolue dans le cadre de la ville, mise en contraste avec le village de ses parents. Le

²²² Heidegger M., *Remarques sur art – sculpture – espace*, Paris, Rivages poche, 2007.

²²³ *Ibid.*, p. 18-19.

²²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²²⁵ Paravy F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

traitement de cet espace par rapport à la tradition et à l'innovation est crucial pour notre question de fond. Le titre même de certains romans, tels que *Ville cruelle*, est révélateur de l'estime portée à l'espace de la ville par rapport au village. Le village peut aussi bien figurer un lieu de refuge que de difficulté. Dans le film *Clando*, qui fait partie de notre corpus, le personnage principal évolue simultanément dans différents espaces par le procédé de flashbacks, alors que *Vacances au pays* relate le retour temporaire du cinéaste dans son site natal, le village. Or c'est sur le thème du retour au village, entendu au sens large « *retour aux sources, retour à la terre natale ou plus généralement aux origines* »²²⁶, que nous axerons notre recherche comme explicitée par Paravy et en développerons la portée lors de l'analyse de la construction de l'espace dans notre corpus, par rapport aux axes tradition/modernité.

Chez Paravy, l'espace de théâtralisation²²⁷ et des voix narratives²²⁸ nous intéressent moins, en ce sens que les relations entretenues par les personnages avec leur espace naturel et psychologique, ainsi que l'espace et les voix narratives en mode homodiégétique, hétérodiégétique ou extradiégétique sont moins pertinents par rapport à notre question de fond. Par contre, dans la poétique de l'espace et la métaphorisation spatiale, l'espace du langage et l'ancrage dans le monde géopolitique réel, présentent des pistes probantes pour l'analyse de la tradition et de la modernité au Cameroun, du fait de leur ancrage dans le patrimoine camerounais. Certains éléments de l'étude de Paravy, dont l'espace du pouvoir exercé et les structures imaginaires, rejoignent les notions de temps colonial et de temps mythique, essentielles comme nous l'avons vu pour comprendre la société camerounaise contemporaine. Cependant, l'étude de l'espace de Paravy nous apparaît trop fragmentée pour constituer la toile de fond de notre recherche.

David Ndachi Tagne, pour sa part, appréhende également l'espace dans le roman sous trois aspects, distinguant le cadre réel, le cadre à références et enfin le cadre fictif. L'étude de Tagne porte sur un ensemble de romans camerounais de 1960 à 1985. Cette analyse, idéalement située dans le contexte camerounais, mérite donc d'être soigneusement examinée.

²²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²²⁸ *Ibid.*, p. 79.

Le cadre réel

Le cadre réel, comme son nom l'indique, est désigné nommément par le pays, ou les localités, dans lesquels les protagonistes évoluent. Dès le début du roman, ou dans le fil du récit, l'action est localisée de façon précise. Dans l'analyse effectuée par Ndachi Tagne sur un corpus de cinquante œuvres camerounaises depuis les années 1960, il ressort que très peu d'écrivains utilisent ce cadre :

Nous avons sélectionné une douzaine d'œuvres où il est établi – plus ou moins explicitement – que le cadre exploité est le Cameroun. En fait, parmi ces romans, six seulement indiquent dans le fil du récit qu'on est au Cameroun. Ce cadre est également perçu à travers les noms de villes, de villages ou de quartiers, seuls éléments informatifs dans quatre romans de notre sélection²²⁹.

Parmi les écrivains camerounais qui décrivent ouvertement le cadre réel du Cameroun, Ndachi Tagne cite Etoundi Mballa, Kouoh Moukoury, Medou Mvomo, Pabe Mongo et James Oto. Lorsque l'auteur désigne nommément le cadre de son œuvre, David Ndachi Tagne salue un effort de responsabilité du romancier par rapport à son œuvre. Il cite Jean Guehenno, qui déclare dans son ouvrage *Carnets du vieil écrivain* : « *Tout vrai livre est ces deux choses contradictoires : un témoignage et un jeu (...) Dans les chefs-d'œuvre, le jeu même met en valeur le témoignage. Un écrivain n'est pas d'abord un joueur. Il est d'abord un témoin*²³⁰ ». La conclusion première de Tagne est que peu d'œuvres camerounaises endossent ce rôle de témoin. Néanmoins, il nuance ses propos en ajoutant :

On serait porté à conclure que le romancier-camerounais exploite peu le cadre national dans son œuvre. Ce serait hâtif, dans la mesure où d'autres référents comme la langue, les noms et d'autres indications peuvent aider à approfondir les recherches sur l'exploitation du cadre national par les écrivains²³¹.

Cependant, si des indications plus ou moins explicites existent, elles ne se confondent pas avec une description des lieux, comme peut en offrir un roman réaliste de Balzac par exemple. Ndachi Tagne adhère en cela aux recherches de Jean Laude²³² pour lequel « *Les Noirs vivent dans la nature, participent intensément à sa vie profonde, mais ne la voient pas*²³³ ». Cette remarque, bien que quelque peu

²²⁹ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 24.

²³⁰ *Ibid.*, p. 30.

²³¹ *Ibid.*, p. 31.

²³² Laude J., *Les arts de l'Afrique Noire*, Paris, Livre de Poche, 1966, p. 26.

²³³ *Ibid.*

stéréotypée, soulignerait le côté utilitaire de la nature qui est avant tout, pour les Africains, source de provisions alimentaires et de matériaux, plutôt qu'élément esthétique.

Le cadre à références

Le deuxième aspect sous lequel l'espace participe au récit est, selon Ndachi Tagne, le cadre à références, c'est-à-dire que le cadre n'est pas désigné nommément, mais est évoqué par des références qui guideront le lecteur. Il suffit de la description d'un paysage associant des palmiers et des pêcheurs pour suggérer que le cadre du roman est le littoral, ou d'une forêt qui sera l'indice d'un territoire continental. L'art, l'architecture et l'onomastique fournissent aussi des indications sur la localisation de l'intrigue, ainsi que les saisons et les cultures vivrières. Selon Ndachi Tagne, de telles références sont l'indice d'une tendance régionaliste fortement accentuée, laquelle peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit souvent du milieu de l'auteur. Parmi les auteurs utilisant ce procédé, il mentionne Ahanda Essomba, Francis Bebey, Evembe François Borgia et Delphine Zanga Tsogo. Il cite Duranty qui déclara à propos de ce cadre : « *Le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où on vit parce qu'une telle direction d'études est purifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et de l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de tout mensonge, de toute tricherie...*²³⁴ ». Selon Ndachi Tagne, il est donc question d'un témoignage personnel, retranscrit au niveau de la localisation des œuvres camerounaises et qui a aussi pour objet de tisser des liens entre le lecteur et le héros du roman. L'étude de Ndachi Tagne admet que l'auteur camerounais a souvent tendance à situer le cadre de son œuvre dans sa région natale²³⁵.

Enfin, le troisième aspect que recouvre l'espace constitue un dernier cadre que Ndachi Tagne divise en trois parties. Il le désigne comme le cadre fictif, lequel, au

²³⁴ Duranty L. E., as quoted by Cogny P., *Naturalisme*, Paris, PUF, 1976, p. 4, in Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 34.

²³⁵ Ndachi Tagne a effectué une enquête sur un échantillon de quarante romanciers camerounais. L'enquête a révélé que 16 romanciers faisaient partie de la région du Sud-Cameroun, soit une proportion de 40 % de romanciers dans cette région de forêt. Différentes raisons sont avancées : d'une part cette région est le berceau de la capitale, d'autres y voient l'influence de la colonisation. Ndachi Tagne se défend contre cette dernière théorie en montrant le peu de productions culturelles dans le littoral qui était pourtant la porte de la colonisation.

moyen d'indices, renvoie au cadre national, au cadre émigré connu, qu'il soit africain ou européen, puis à l'espace mythique, création purement fictive du récit.

Le cadre fictif

Selon l'analyse de Ndachi Tagne, le cadre fictif s'inscrit dans trois registres différents :

D'une part, l'auteur peut sans nommer le pays où se déroule l'action de l'œuvre, évoquer des cités ou des villages inconnus sur l'échiquier national. D'autre part, l'écrivain peut créer un nom de pays purement fictif. La dernière tendance, et la plus rare, est constituée par le roman qui, sans aucune mention à l'espace (national, régional, urbain ou rural), conserve un anonymat très singulier²³⁶.

Rémy Medou Mvomo nous présente un avertissement dès le début de son roman *Afrika Ba'a* (1969) : « *Cet ouvrage est entièrement le fruit de l'imagination (...) Toute ressemblance avec la réalité serait donc absolument fortuite*²³⁷ ». Il en est de même pour Mongo Beti dans *Perpétue et l'habitude du malheur* (1974) qui ne nomme pas le pays où se déroule l'action. Les noms des villes et villages, comme Fort-Nègre et Béate sont fictifs et pourraient appartenir à n'importe quel pays d'Afrique. Ndachi Tagne y voit un effort de représenter l'Afrique comme un tout. L'auteur se fait alors le représentant de l'Afrique tout entière. Ndachi Tagne ajoute une autre raison : « *Il n'est pas à exclure parmi les raisons qui dictent la dissimulation celles ayant trait à l'idéologie et se manifestant notamment par la peur de la censure*²³⁸ ». Ces deux raisons majeures sont révélatrices d'une problématique spécifique que nous allons rencontrer dans plusieurs des œuvres dramaturgiques choisies, notamment *Une Nouvelle Terre* (1981) et *Du Sommeil d'Injuste* (1981) de Werewere Liking, où toutes traces de pays, villes et villages sont effacées.

De même, *Du folklore en enfer* (1982) de Jean Clément Aoue Tchany a pour cadre le pays imaginaire de Kamadougou, dont un jeu de consonance suggère le Cameroun et que Ndachi Tagne désigne comme « *le cadre national dans la fiction*²³⁹ ». Ce même procédé est utilisé pour dénommer la ville fictive de 'Yao-town' ce qui, par

²³⁶ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 58.

²³⁷ Medou Mvomo R., *Afrika Ba'a*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1969/1981, in Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 62.

²³⁸ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 64.

²³⁹ *Ibid.*

suppression et adjonction de certaines syllabes, désigne la ville de Yaoundé, et encore pour le fleuve Wouri auquel la première consonne est substituée pour former le fleuve Kouri. Tagne en explique la valeur en ces termes : « *A l'avantage de la généralisation, le cadre fictif ajoute la dissimulation lorsque la satire est particulièrement virulente*²⁴⁰ ». Il y voit également une « *fuite du témoignage cru*²⁴¹ ». D'autres auteurs ont recours à ce procédé comme Mongo Beti, Yodi Karone, Medou Mvomo et Bernard Nanga.

Pour illustrer la troisième tendance de cadre fictif, Ndachi Tagne cite l'œuvre de Yodi Karone. En effet, dans son ouvrage *Le bal des caïmans* (1980), l'auteur garde l'anonymat du cadre. Il faut attendre la fin du roman pour surprendre une allusion, formulée par une parodie de l'hymne national du Cameroun. Toutefois, l'absence totale de cadre est une pratique très peu répandue dans le roman camerounais.

Le cadre émigré

Le cadre émigré en dehors du Cameroun peut avoir pour espace romanesque des pays étrangers réels, que ce soit en Afrique ou en Occident. Ndachi Tagne constate que peu d'œuvres camerounaises ont pour cadre un pays d'Afrique autre que le Cameroun. Néanmoins, il cite Francis Bebey avec *La poupée Ashanti* (1973) qui a pour cadre le Ghana et James Oto, *Le drame d'un pays* (1979) qui se déroule en Guinée Équatoriale. Nous pouvons ajouter à ces deux œuvres *Une vie de Boy* (1956) de Ferdinand Oyono, l'introduction se situant en Guinée Équatoriale. Le fait que le cadre géographique d'une œuvre soit rarement situé dans un autre pays africain est expliqué ainsi :

Il est en effet admis que le grand sens pratique de l'Africain ne lui permet pas d'envisager un voyage simplement comme besoin de changer de paysage, d'atmosphère, de société ou de découvrir d'autres horizons. C'est ce qui justifie surtout l'indigence de productions romanesques allant à la conquête d'autres pays africains²⁴².

James Oto et Francis Bebey ont vécu à l'étranger et constituent donc une exception. James Oto considère son œuvre non comme un roman, mais comme un reportage sur le drame de la Guinée Équatoriale dans l'esprit d'en tirer une leçon. Francis Bebey,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 67.

lui, a déclaré lors d'une interview : « *J'ai vécu au Ghana en 1959. J'y ai participé beaucoup au lancement de la chaîne francophone de la radio nationale. J'ai observé les réalités politiques et sociologiques de ce pays. Mais tout le reste, avec des personnages comme Edna ou Mam, n'est que fiction*²⁴³ ». Le cadre émigré en Afrique est donc un mélange de fiction et d'une expérience vécue.

Lorsqu'un roman camerounais est situé en Occident, il a souvent pour arrière-plan la France. Tagne reconnaît ici un prolongement de l'expérience coloniale avec la France qui a exercé la plus grande influence. Ainsi, dès les années soixante, Ferdinand Oyono dans *Chemin d'Europe* (1960) prit pour scène la France. Il en est de même pour Camara Laye *L'enfant noir* (1953), pour Cheik Hamidou Kane *L'aventure ambiguë* (1982) pour Bernard Dadié Climbié *Un nègre à Paris* (1959), pour Aké Loba Kocoumbo *L'étudiant noir* (1960) et plus récemment pour Calixthe Beyala *Comment cuisiner son mari à l'Africaine* (2000), *Assèze l'Africaine* (1994) et *Les honneurs perdus* (1996) dont la deuxième partie du roman se passe en France. L'ambiguïté des relations entre l'Afrique et l'Occident est soulignée par Jacques Chevrier dans *Littérature Nègre* : « *L'ambiguïté caractérise assez bien l'état d'esprit de toute une génération d'Africains formés aux disciplines et aux méthodes occidentales, fascinés par le mythe de Paris et de la France et trop souvent perturbés par le difficile retour au pays natal*²⁴⁴ ».

Le cadre géographique de l'ancien pouvoir colonial français constitue aujourd'hui une tendance de plus en plus marquée dans le roman camerounais. De fait, il est lié au temps historique de la colonisation et des années post-indépendance.

L'espace mythique

L'espace mythique constitue le troisième élément de l'analyse de Ndachi Tagne. Pendant de nombreux siècles, les écrivains occidentaux se sont inspirés de la mythologie grecque dans leurs œuvres, tel le mythe d'Orphée. A leur suite, un écrivain africain a conçu une version moderne de ce drame. Il s'agit de la romancière camerounaise Werewere Liking qui en a réalisé une version africaine : *Orphée Dafric*. Ndachi Tagne déclare à ce sujet : « *Avec son roman intitulé Orphée Dafric,*

²⁴³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁴ Chevrier J., *op. cit.*, p. 143.

la romancière camerounaise Werewere Liking offre non seulement la première œuvre orphique africaine mais aussi l'unique œuvre africaine exploitant et réadaptant un mythe occidental²⁴⁵ ». Cette affirmation pêche un peu par orgueil car elle passe sous silence les écrivains nord-africains. En effet, dans *Le livre du sang* (1979), Abdelkébir Khatibi²⁴⁶ s'était intéressé au mythe d'Orphée qu'il reprend pour creuser le thème du Même et de l'Autre et du bilinguisme.

Werewere Liking lie cette descente aux enfers avec le mode de vie en Afrique : « C'est cette image que j'ai voulu privilégier d'emblée dans mon roman car je pense qu'actuellement, en Afrique, il nous faut une véritable descente aux enfers pour pouvoir nous en sortir²⁴⁷ ».

Très peu de romans camerounais se rapportent entièrement à l'espace mythique. Néanmoins, des romancières comme Calixthe Beyala inscrivent de temps à autre leur action dans cet espace, notamment dans *Comment Cuisiner son mari à l'Africaine*, ou encore Werewere Liking dans *Une Nouvelle Terre* et *Du sommeil d'injuste* qui font partie de notre corpus.

L'espace mythique selon Ndachi Tagne s'apparente donc au temps mythique. Afin d'éviter la redondance, nous allons dans cette thèse privilégier en définitive trois notions : l'espace national comme lieu d'unification identitaire, l'espace social : le contraste de vie entre ville et village et l'espace régional où ressurgit la complexité des aspects linguistiques et culturels comme explicités dans *La République coloniale* :

La construction de l'espace est l'un des fondements par lequel une communauté en formation se représente, identifie son territoire, le visualise, le rend palpable. (...) Plusieurs espaces se superposent : l'espace de la communauté villageoise ou du quartier, l'espace linguistique et culturel (régional) et l'espace national, qui demeurent, pour une très grande majorité de la population un espace totalement abstrait, irréprésentable²⁴⁸.

Les auteurs de *La République coloniale* identifient ces différents espaces comme l'un des fondements de toutes communautés qui « jusqu'au milieu du XIX^e siècle,

²⁴⁵ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁶ Khatibi A., *Le livre du Sang*, Paris, Gallimard, 1979.

²⁴⁷ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁸ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p.101.

*restent extrêmement hétérogènes et segmentarisés*²⁴⁹ ». Nous préférons réorganiser l'ordre de ces espaces en commençant par le plus général et abstrait, l'espace national du pays, pour aller progressivement au plus spécifique, l'espace de la communauté villageoise. Ici, nous considérons non seulement le village, mais aussi la ville en tant qu'élément de contraste dans l'opposition tradition/modernité. Ce parcours nous conduit jusqu'à l'espace linguistique et culturel qui englobe les us et les coutumes de tout le pays. Examinons tour à tour ces différents espaces au vu des deux pôles tradition et modernité.

Jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, pour le Cameroun, l'espace national est en effet un espace totalement abstrait, irréprésentable. Sa matérialisation émerge par l'école et notamment grâce à la cartographie. La délimitation de l'espace se fait dans un premier temps en fonction des pays coloniaux ennemis et plus tard sur un espace plus vaste, l'Europe²⁵⁰. Dans notre analyse, le concept de l'espace national désigne le pays considéré et ses représentations dans le corpus d'étude. Existe-t-il des références directes à cet espace et quelle en est la dynamique ? Si le cadre national n'est pas nommément évoqué, quelles sont les raisons de cette absence ? Est-ce l'expression de la mondialisation et de sa modernité, la peur de la censure ou cette abstraction est-elle le reliquat de la colonisation et la mention du cadre sans intérêt pour l'intrigue ?

L'espace de la communauté, comme défini par les auteurs de *La République coloniale*, est premièrement celui du village par opposition au quartier, lequel par définition - division administrative d'une ville - renvoie au découpage administratif des autorités coloniales. Dans notre corpus d'étude, nous comparerons la représentation du traitement du village mis en opposition à la ville, plutôt qu'au quartier d'une ville, et établirons si les valeurs traditionnelles – telles qu'elles sont représentées dans notre corpus d'étude - imprègnent toujours la société camerounaise, ou bien si la ville, symbole de modernité, a étouffé la tradition ou cohabite plus ou moins aisément avec cette dernière.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁵⁰ *Ibid.*

L'espace linguistique et culturel (régional) délimite le troisième espace. Avant la colonisation, chaque région abritait un groupe ethnique qui lui était propre et qui constituait un creuset d'habitudes culturelles et linguistiques. Avec le mouvement de la population et l'apprentissage de la langue du colon – d'abord au Cameroun, l'anglais et le français – cet espace culturel et linguistique s'est modifié. Il est important d'en étudier la dynamique, la résistance au pouvoir colonial et ses contrecoups sur la culture dans une société postcoloniale.

Des différentes manières d'appréhender la construction de l'espace, il s'avère que les catégories d'espace formulées par les auteurs de *La République coloniale* sont celles qui se prêtent le mieux à l'analyse de notre corpus. Elles composeront donc le fond de notre grille de lecture. En effet, elles ne sont ni restrictives, ni fragmentées et favorisent l'analyse critique dans l'observation de la tradition et de la modernité. Mais nous n'excluons pas certains apports des études de l'espace proposées par David Ndachi Tagne et Florence Paravy, car leur connaissance profonde de l'Afrique les rend pertinentes à notre corpus.

Plus profondément, notre intérêt pour l'étude du temps et de l'espace tient en leur interaction. Ainsi, comme l'a montré Hegel, « *le temps et l'espace entretiennent des relations quasi-organiques dans un grand corps, qu'on pourrait dénommer Cosmos* ²⁵¹ ». Les planètes évoluent dans l'espace selon les règles du temps qui en régissent le mouvement. De ce fait, « *Le temps, ainsi devenu lui-même dans l'espace, n'est en effet réel que dans l'espace, et l'espace n'est que le temps qui se développe à partir de l'espace, autant qu'il n'est que le devenir du temps* ²⁵² ». La corrélation entre temps et espace retient notre attention d'autant plus que nous souhaitons examiner la tradition et la modernité à la lumière de ces deux axes qui nous semblent essentiels pour toute étude sérieuse d'une société qui évolue rapidement dans le temps historique, et régénère l'espace social et culturel de son pays.

²⁵¹ Lecomte N., *op. cit.*, p. 25.

²⁵² Hegel G.W. Fr., *Naturophilosophie*, in Lecomte N., *op. cit.*, p. 25.

1. 7. Orientations critiques

Tout d'abord, notre décision d'analyser la tradition et/ou la modernité dans le théâtre, le roman et le cinéma camerounais de langue française provient de l'intérêt que nous portons spontanément à ces arts. De plus, la décision de conduire cette étude est motivée par les liens que nous avons tissés avec ce pays. Lors de notre séjour au Cameroun, nous avons été intriguée par les scènes théâtrales de la vie quotidienne et avons noté le goût de nombreux Camerounais pour la comédie²⁵³. Ce trait caractéristique a aussi été remarqué par Christian Duriez, qui a passé vingt ans de sa vie dans le Nord-Cameroun. Il a dénoté cette fibre théâtrale dans la langue même des habitants de cette région, tout comme nous l'avons décelée dans les parties côtière et centrale du Cameroun : « *Il m'a toujours semblé que la langue margui n'est pas tant parlée que jouée, dans le sens où l'on joue une pièce de théâtre* »²⁵⁴. Nos constatations étant similaires, nous avons alors souhaité explorer cette fibre théâtrale telle qu'elle se manifeste dans la production culturelle. Par ailleurs, nous avons remarqué que la production romanesque camerounaise est particulièrement prolifique dans la partie centrale du Cameroun, premier foyer officiel de la colonisation. Nous avons cherché à mieux comprendre ce phénomène. Notre première expérience de la cinématographie au Cameroun fut à l'occasion du passage du film *Titanic*. Nous avons noté que l'attitude des Camerounais dans le cadre de projections cinématographiques est plus participative que celle des spectateurs occidentaux. La relation au film et l'engouement manifeste du public nous incita à explorer ce qu'il en était de la production cinématographique camerounaise. Demeurant pragmatique, nous avons préféré concentrer notre travail sur des arts accessibles aux chercheurs aussi bien au Cameroun qu'en Occident.

Nous souhaitons présenter une vue d'ensemble des critiques adoptées, distribuées selon l'ordre de notre corpus. Nous commencerons donc par le théâtre, suivi de l'examen de la critique littéraire du roman, pour terminer par le cinéma.

²⁵³ Pour avoir un aperçu de ce goût de la comédie, voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé.

²⁵⁴ Duriez C., *op. cit.*, p. 12.

1.7.1. Les critiques du théâtre

Bien que la production théâtrale soit prolifique depuis l'Indépendance, il faut garder à l'esprit que la critique dramaturgique camerounaise est un phénomène relativement récent puisqu'elle ne s'est développée qu'à partir des années 90, les années 80 ne comptant que quelques critiques dans ce domaine. Hubert Mono Ndjana impute la crise du théâtre camerounais à un manque de promotion de ce dernier, et vise tout particulièrement le système éducatif qui « *forme des adultes insensibles à la culture locale et plus particulièrement au genre dramatique*²⁵⁵ ».

Néanmoins, des dramaturges camerounais qui ont publié leurs pièces ont obtenu un grand succès. C'est le cas de *Trois prétendants... un mari* et *Notre fille ne se mariera pas !* de Guillaume Oyono Mbia, sans oublier *Une Nouvelle Terre* et *Du Sommeil d'Injuste* de Werewere Liking. Le choix de notre corpus dramaturgique étant justifié dans le chapitre sur le théâtre, nous allons plutôt examiner ici la critique dramaturgique que nous situons, rappelons-le, à l'intersection de deux axes de réflexion, la tradition et la modernité ancrées dans la réalité spatiale et temporelle du Cameroun. Notre recherche vient en prolongement des réflexions amorcées dans six études majeures : *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, de Sylvie Chalaye²⁵⁶ ; *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, de Bole Butake et Gilbert Doho²⁵⁷ ; *The African Quest for Freedom and Identity, Cameroon Writing and the National Experience*, de Richard Bjornson²⁵⁸ ; *Comprendre Trois prétendants... un mari* de Guillaume Oyono Mbia, d'Ongoum Mumpini²⁵⁹ ; *Du rituel au théâtre rituel* de Marie-José Hourantier²⁶⁰ et *Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroon : Towards a New Feminine Theatre for*

²⁵⁵ Mono Ndjana H., 'La dramaturgie camerounaise est-elle en crise ?' *Patrimoine*, n° 002, hors série, 2003, p. 21.

²⁵⁶ Chalaye S., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²⁵⁷ Butake B., & Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, Yaoundé, Bet & Co. (Pub) Ltd, 1988.

²⁵⁸ Bjornson R., *The African Quest for Freedom and Identity, Cameroon Writing and the National Experience*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

²⁵⁹ Mumpini O., *Comprendre Trois prétendants... un mari* de Guillaume Oyono Mbia, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1985.

²⁶⁰ Hourantier M.-J., *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984.

Africa, de Valérie Orlando²⁶¹. C'est la diversité d'approches de ces études qui a guidé notre choix.

Le propos de Sylvie Chalaye dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone* était d'identifier, dans la dernière décennie du 20^{ème} siècle, l'émergence de nouvelles écritures dramaturgiques africaines qui questionnent le théâtre occidental de l'intérieur, lui découvrant une modernité surprenante.

Bien que ses travaux ne portent pas sur notre corpus, nous faisons référence à la critique de Sylvie Chalaye dans l'introduction de l'analyse du théâtre camerounais, car, la notion d'entre-deux de la modernité²⁶² intéressant notre problématique, nous ouvre un accès qui pourrait être utilisé en parallèle avec la tradition.

Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé de Bole Butake et Gilbert Doho rapporte les interventions des différents participants à une conférence sur la dramaturgie camerounaise qui fut tenue dans la capitale du Cameroun en 1988. Certains passages de la conférence traitent précisément de la forme, du temps et de l'espace du théâtre camerounais, et de ce fait, approfondissent notre propos grâce aux nombreuses références qui sont faites aux aspects culturels de la société. Bien que ces témoignages datent de la fin des années 80, nous les jugeons enrichissants pour notre propos, car ils nous livrent une vision de la société camerounaise de l'intérieur, s'agissant d'une recherche effectuée par des autochtones. Nous détenons ici leur propre version du temps et de l'espace dans la dramaturgie. En conséquence, éclairée sur la base des données de ce colloque, notre travail poursuivra la recherche de ce recueil arrêté aux années 80.

Sous le titre *The African Quest for Freedom and Identity*, Richard Bjornson accomplit une analyse des œuvres romanesques et dramaturgiques de certains auteurs camerounais. Un chapitre en particulier est consacré à l'étude du théâtre de Guillaume Oyono Mbia, et nous rencontrons à cette occasion deux des pièces de notre corpus d'étude. Son travail est orienté autour des thèmes récurrents des pièces

²⁶¹ Orlando V., 'Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroon: Towards a New Feminine Theatre for Africa', Kamal Salhi, (ed.), *African Theatre for Development*, Exeter, Intellect Books, 1998, p. 155-173.

²⁶² Makhélé C., 'L'art du risque', préface, Chalaye S., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit., p. 9.

d'Oyono Mbia et des préoccupations de la société camerounaise, l'interaction entre les acteurs et l'audience, la notion d'individualisme liée à la modernité de l'Occident en opposition à la collectivité, symbole de la tradition. Ce travail, ancré dans les années 90, confirme que la question des préoccupations de la société camerounaise, et tout particulièrement des notions d'individualisme et de collectivisme, est inextricable de notre problématique et doit être reprise pour saisir l'oscillation ou l'osmose entre nos deux pôles tradition et modernité.

Ongoum Mumpini dans *Comprendre Trois prétendants... un mari de Guillaume Oyono Mbia* revisite la dynamique et les différentes formes de la palabre traditionnelle. Cette analyse nous sera d'un grand apport non seulement lors de l'étude de la première pièce de Guillaume Oyono Mbia mais aussi pour les deux pièces de Werewere Liking. En effet, nous examinerons comment le théâtre rituel est une forme renouvelée de la palabre traditionnelle.

Dans le même mouvement, Marie-José Hourantier a concentré son étude sur les pièces rituelles de Werewere Liking dans *Du rituel au théâtre rituel*. L'analyse de Hourantier se situe à la croisée de l'étude critique dans un contexte européen, puisqu'elle est de culture française, mais aussi de la critique proprement africaine. En effet, Hourantier est professeur à l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan et de ce fait a une excellente connaissance d'une partie de l'Afrique francophone. De plus, elle travaille en étroite collaboration avec Werewere Liking, comme précisé plus loin dans notre recherche. Dans son ouvrage critique du théâtre rituel, Hourantier a formulé une réflexion sur ce théâtre avec des références ponctuelles à la tradition et au syncrétisme, composantes principales de notre recherche. L'analyse d'Hourantier est donc essentielle à nos travaux par sa double dimension intérieur/extérieur du point de vue culturel, d'autant qu'elle aborde notre corpus d'étude. Néanmoins, sa recherche ciblant les années 80, il convient de reprendre cette étude dans une perspective d'actualisation des données.

Le travail de Valerie Orlando dans 'Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroon : Towards a New Feminine Theatre for Africa' a ouvert la voie en 1998 à une analyse axée autour d'une problématique spécifique, celle de la voix des femmes dans le théâtre africain. Prenant comme point de départ les pièces de

Werewere Liking, la recherche d'Orlando retrace l'émergence de la voix des femmes en Afrique. Bien que notre recherche ne concerne pas directement la place de la femme dans la société africaine et sa production culturelle, le travail d'Orlando dégage les formes traditionnelles du théâtre camerounais et mène une discussion des origines et des objectifs du théâtre rituel en rapport avec la tradition et la modernité. C'est dans cette perspective que son analyse nous sera utile.

1.7.2. Les critiques du roman

L'analyse critique du roman africain semble être la plus prolifique de notre corpus. Une des raisons est sans doute que ce support écrit issu de la colonisation²⁶³ est celui qui a réussi à être diffusé dans une plus large mesure. Ainsi, la production et la critique romanesque camerounaise forment le domaine d'étude le plus riche de notre corpus.

Les œuvres critiques de la littérature africaine, et plus précisément de celle du Cameroun émanant des Actes du colloque *Littérature africaine à la croisée des chemins*²⁶⁴, de Présence francophone, *La traversée dans le roman africain*²⁶⁵, *African Francophone Writing – A Critical Introduction*²⁶⁶, et de *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*²⁶⁷, sans négliger les différents numéros du journal camerounais *Patrimoine*, nous permettront de situer le roman camerounais en introduction de l'étude spatio-temporelle de la production romanesque camerounaise.

²⁶³ Julien E., 'Reading 'orality' in French-language novels from sub-Saharan Africa', in Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, p. 122.

²⁶⁴ Actes du Colloque, *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2001.

²⁶⁵ 'La traversée dans le roman africain', *Présence francophone*, n° 67, College of the Holy Cross, Worcester MA, 2006.

²⁶⁶ Ibnlfassi L., & Hitchcott N., (eds), *African Francophone Writing – A Critical Introduction*, Oxford, Berg, 1996.

²⁶⁷ Vounda Etoa, M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2004.

Notre travail croise les réflexions amorcées dans neuf études majeures : *Le Roman camerounais d'expression française 1954-1986*, de Claire Dehon²⁶⁸ ; *Le roman camerounais et ses discours*, d'Éloïse Brière²⁶⁹ ; *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, de Pierre Fandio & Mongi Madini²⁷⁰ ; *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques* de Marcelin Vounda Etoa²⁷¹ ; *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*, Charly-Gabriel Mbock²⁷² ; *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Bernard Mouralis²⁷³ ; *Women Writers in Francophone Africa*, de Nicki Hitchcott²⁷⁴ ; *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, de Nicki Hitchcott²⁷⁵ ; *Afrique sur Seine, A New Generation of African Writers in Paris*, d'Odile Cazenave²⁷⁶.

L'analyse de Claire Dehon dans *Le Roman camerounais d'expression française 1954-1986* révèle que la production romanesque camerounaise est particulièrement prolifique durant cette période. Le premier chapitre de cet ouvrage donne des informations utiles sur la condition de la création littéraire au Cameroun. Bien que les chapitres sur le roman engagé, le roman des mœurs et l'étude des personnages soient moins intéressants pour notre propos, le dernier chapitre sur le monde physique et la vie quotidienne nous est d'un grand intérêt. En effet, les aspects de la ville et du village, des objets et de la vie quotidienne, nous apportent des éléments probants en rapport avec la tradition et la modernité dans l'analyse de la construction de l'espace romanesque camerounais.

Le travail d'Éloïse Brière dans *Le roman camerounais et ses discours* met en exergue les deux périodes importantes de la production romanesque camerounaise, illustrée d'un côté par les précurseurs tels Mongo Beti, Ferdinand Oyono et René Philombe, et de l'autre par l'émergence de la parole féminine, avec Werewere Liking

²⁶⁸ Dehon C., *Le Roman camerounais d'expression française 1954-1986*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2008.

²⁶⁹ Brière É., *Le roman camerounais et ses discours*, Yvry, Éditions Nouvelles du Sud, 1993.

²⁷⁰ Fandio P., & Madini M., *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁷¹ Vounda Etoa M., *op. citation*.

²⁷² Mbock C.-G., *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1992.

²⁷³ Mouralis B., *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1981.

²⁷⁴ Hitchcott N., *Women Writers in Francophone Africa*, Oxford, Berg, 2000.

²⁷⁵ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.

²⁷⁶ Cazenave O., *A New Generation of African Writers in Paris*, Lanham, Lexington Books, 2005.

et Calixthe Beyala. Selon Brière, les œuvres de ces deux générations sont organisées autour de quatre axes liés à la tradition et à la culture du sud-Cameroun : les symboles – notamment l’arbre et l’eau-, l’initiation, l’orphelin et la confession, où l’auteur-narrateur est le transmetteur des valeurs collectives de son pays. L’axe des symboles touche particulièrement notre étude du roman où leur présence se manifeste jusqu’au titre d’une des œuvres de Calixthe Beyala, *Les arbres en parlent encore*. L’analyse des symboles permettra de mettre en lumière la tendance de la société camerounaise en faveur de la tradition ou de la modernité. Une partie de notre corpus d’étude du roman s’étendant à l’an 2000, notre apport sera, là aussi, d’actualiser l’analyse de Brière.

Figures de l’histoire et imaginaire au Cameroun est un collectif des communications présentées lors de la Journée scientifique du Groupe de Recherche sur l’Imaginaire de l’Afrique et de la Diaspora (GRIAD), qui eut lieu à l’Alliance Franco Camerounaise de Buea le 10 juin 2006. Ce collectif interroge les rapports entre l’histoire et la mémoire. Bien que notre thèse ne soit pas focalisée sur l’histoire du Cameroun, elle y fait largement référence. De plus, dans une deuxième partie intitulée ‘Ecritures de l’histoire’, ce recueil analyse le roman de Mongo Beti dans son ensemble et l’histoire du Cameroun, puis dans un autre chapitre il examine l’écriture de l’histoire au Cameroun et de *Ville cruelle* du même auteur, extrait qui fait précisément partie de notre corpus d’étude. Une troisième partie intitulée ‘Représentations des figures’ nous offre, dans un chapitre intitulé ‘Les modalités de rébellion du féminin dans la réécriture de l’histoire chez Calixthe Beyala’ d’examiner comment ces modalités de rébellion s’inscrivent dans ses romans. Nous en tirerons les éléments probants par rapport aux tendances tradition/modernité, révélant ainsi un nouveau genre d’écriture. Enfin, la dernière partie de ce travail critique, ‘Histoire et figures’, examine à travers le cas du fils d’un chef de village traditionnel, Pangui Kengne Joseph, comment l’histoire coloniale, les mythes et les légendes d’antan se confondent dans le mouvement de résistance au Cameroun.

La littérature camerounaise depuis l’époque coloniale. Figures, esthétique et thématique est un recueil d’articles polymorphes sur le théâtre, la poésie et le roman camerounais. Ce recueil est particulièrement pertinent pour notre propos, car il aborde la littérature camerounaise de l’intérieur, puisque tous les articles sont rédigés

par des universitaires, écrivains et journalistes camerounais. Il aborde, d'une part, le rôle de la mère et la voix des femmes dans un chapitre intitulé 'Femmes camerounaises en littérature : image, discours, écriture'. Le rôle de la mère en tant que vecteur de la tradition dans notre corpus d'étude sera d'un grand apport en vue de notre problématique qui, rappelons-le, se situe à l'intersection de deux axes de réflexion, la tradition et la modernité ancrées dans la réalité spatiale et temporelle du Cameroun. D'autre part, le chapitre consacré à 'La langue française des écrivains camerounais : entre l'appropriation, l'ignorance et la subversion' sera l'occasion d'évaluer le statut du français dans la production romanesque camerounaise. Cette étude figurera dans la partie « habitus linguistique » de notre thèse et nous examinerons comment les langues vernaculaires ont influencé le renouvellement de la langue française au Cameroun.

Le travail de Charly-Gabriel Mbock dans *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*²⁷⁷, nous semble essentiel pour l'examen de ce premier roman²⁷⁸ de Mongo Beti. En effet, cette analyse est placée autour d'une problématique spécifique, articulée par des chapitres mettant en exergue la thématique de l'œuvre : la ville et ses contrastes, la puissance coloniale et ses entités, la religion, les personnages masculins et féminins, la nature et l'écriture de *Ville cruelle*. Ces thèmes font partie intégrante de notre analyse et nous procurent une source riche de données sur l'œuvre.

Dans le même mouvement, Bernard Mouralis appréhende l'auteur de manière plus générale, comme le montre le titre de son ouvrage critique, de *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*. En effet, replacer l'œuvre de Mongo Beti dans la production romanesque de l'Afrique noire au début des années cinquante, c'est aussi identifier le contexte général dans lequel il s'est inscrit. De cette remise en contexte surgit un des thèmes littéraires récurrents dans la production romanesque qui touche notre propos : l'opposition entre la tradition et la modernité. Lors de l'analyse de notre corpus d'étude, nous verrons si ce thème a évolué et si oui, dans quelle direction. De plus, le troisième chapitre de l'étude de Mouralis nous permettra d'évaluer comment

²⁷⁷ Le chapitre sur le roman camerounais nous fournira une explication sur la dualité des noms de l'auteur.

²⁷⁸ Mongo Beti a publié en 1953 une brève nouvelle intitulée *Sans haine et sans amour*. Mais *Ville cruelle* est le roman qui a fait la renommée de l'auteur, qui publiait à l'époque sous le nom d'Eza Boto.

l'œuvre d'Eza Boto a progressé jusqu'à Mongo Beti. Le corpus d'étude de Mouralis s'arrête au milieu des années soixante-dix. Notre analyse se connecte donc en prolongement de cette étude.

Dans une première analyse critique des femmes écrivains africaines en langue française, *Women Writers in Francophone Africa*, Nicki Hitchcott retrace dans un premier temps l'émergence des premiers textes littéraires féminins en Afrique noire francophone, puis considère la tension qui existe entre l'acte individuel de l'écriture et la tradition collective de la société africaine. Un chapitre en particulier concerne l'œuvre de Beyala et se focalise sur les voix de résistance. Nous pourrions établir un parallèle entre la perception de Hitchcott du corps de la femme et de la sexualité avec Marcelline Nnomo dans *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*.

Une seconde étude critique de Nicki Hitchcott dans *Calixthe Beyala, Performances of migration* retrace les représentations de Beyala dans les médias, la réponse de la critique face à ses romans et le positionnement de Beyala en tant que militante des droits de la femme en Afrique. Dans cette optique, Hitchcott examine à la date de l'édition de l'ouvrage tout le corpus de Beyala, ce qui inclut les deux romans de notre corpus, *Comment cuisiner son mari à l'africaine* et *Les arbres en parlent encore* qui ne faisaient pas partie du corpus de *Women Writers in Francophone Africa*. Cette analyse, bien que focalisée sur la représentation des médias, commente les pôles tradition et modernité pour parvenir en quatrième chapitre à la question 'Afro-française' : In-Between or Out of Sync ?' en rapport avec les représentations du corps de la femme. Cette notion d'entre-deux, ou de hors synchronisme, concerne notre propos, tout comme l'étude qui ressort de l'espace culinaire chez Beyala.

Dans *Afrique sur Seine, A New Generation of African Writers in Paris*, Odile Cazenave analyse la dynamique des œuvres des romanciers africains basés en France et entrevoit un nouveau genre littéraire dont l'espace géographique questionne le rayonnement culturel de leur œuvre, de l'identité des écrivains et de leurs personnages romanesques. Puisque les deux auteurs de notre corpus d'étude ont rédigé la majorité de leurs œuvres hors Cameroun, il est crucial d'examiner comment la tradition camerounaise survit en dehors de son propre espace géographique. Bien que le travail de Cazenave ne se concentre pas uniquement sur le Cameroun et

aborde peu le corpus d'étude que nous considérons, son analyse n'en est pas moins pertinente à notre recherche notamment en conclusion de l'habitus linguistique du roman.

1.7.3. Les critiques du cinéma

Nous avons privilégié les travaux de sept critiques sur le cinéma africain, parce qu'ils abordent le cinéma sous des angles différents mais qui nous semblent complémentaires. Il s'agit premièrement d'un numéro de *Notre Librairie Revue des littératures du Sud* n° 149 consacré aux 'Cinéma d'Afrique'²⁷⁹ ; *Le cinéma post-colonial français* de Claire Eades²⁸⁰ ; *Cameroun. La fin du Maquis ?*²⁸¹ de Bassek Ba Kobhio ; 'La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française' de Frieda Ekotto²⁸² ; *African film and Literature, Adapting Violence to the Screen*, de Lindiwe Dovey²⁸³ ; *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, d'Oliver Barlet²⁸⁴ ; *Le groupe et le héros, Camera Nigra, le discours du film africain*²⁸⁵ de Tahar Cheriaa.

Les propos des différents intervenants dans le numéro 149 de *Notre Librairie Revue des littératures du Sud* consacré aux *Cinéma d'Afrique*, renforcent notre choix de l'art cinématographique comme représentant de la culture d'un pays. Ce support satisfait à la fois l'oralité comme moyen d'expression privilégié de la culture camerounaise, et les thèmes du patrimoine culturel, notamment le retour au pays. La collection d'articles de *Cinéma d'Afrique* datant de 2003, notre travail en offrira le prolongement.

²⁷⁹ 'Cinéma d'Afrique', *Notre Librairie Revue des Littératures du Sud*, Saint-Étienne, n° 149, 2002.

²⁸⁰ Eades C., *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Éditions Cerf-Corlet, 2006.

²⁸¹ Ba Kobhio B., *Cameroun. La fin du Maquis ?*, Paris, L'Harmattan, 1986.

²⁸² Ekotto F., 'La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne', *Nouvelles Etudes francophones*, Volume 24, n° 1, Paris, CIEF, Printemps 2009.

²⁸³ Dovey L., *African film and Literature, Adapting Violence to the Screen*, New York, Columbia University Press, 2009.

²⁸⁴ Barlet O., *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996.

²⁸⁵ Cheriaa T., *Le groupe et le héros, Camera Nigra, le discours du film africain*, Centre d'Études sur la communication en Afrique, Collection Cinémédia Cinéma d'Afrique noire, n° 7. Bruxelles, Paris, OCIC-L'Harmattan, 1984.

Les recherches de Claire Eades dans *Le cinéma post-colonial français* et de Bassek Ba Kobhio, *Cameroun. La fin du Maquis ?*, nous guideront pour replacer les films de notre corpus dans leur contexte historique et notamment pour tenir compte de l'influence possible de la censure sur la filmographie. Bien que l'analyse de Bassek Ba Kobhio concerne plutôt la littérature, son approche en tant que cinéaste nous sera d'un grand apport. Ce travail mettra en lumière les raisons possibles du silence sur la situation géographique de certains des films sélectionnés.

A l'ère de la mondialisation, le travail de Frieda Ekotto, 'La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne', *Nouvelles Etudes Francophones*, nous sera d'un grand apport pour signaler la notion de sujet global comme critère possible d'éradication des traces nationales dans un effort contribuant à la mondialisation des idées.

African Film and Literature, Adapting Violence to the Screen de Lindiwe Dovey explore le phénomène de la violence dans la littérature et le cinéma et son lien possible avec l'héritage colonial, dans une sorte de réaction mimétique. Nous examinerons comment cette violence peut être génératrice de solutions par la réflexion qu'elle suscite.

Nous refermerons le chapitre du cinéma avec deux ouvrages qui nous permettront, d'une part, d'évaluer la tradition patriarcale au vu de la modernité et d'opposer la monogamie à la polygamie d'après la recherche d'Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question* et d'autre part, de cristalliser la notion de groupe dans les films africains selon Tahar Cheriaa, *Le groupe et le héros, Camera Nigra, le discours du film africain*. Nous ferons aussi appel à des ouvrages de critique littéraire pour éclairer notre propos sur le cinéma camerounais, en particulier au sujet des pratiques ancestrales, de la polygamie, des us et des coutumes au Cameroun.

De plus, *Patrimoine*²⁸⁶, journal mensuel camerounais de la culture et des sciences sociales, nous fournira un grand nombre d'articles pour nous aider à replacer dans

²⁸⁶ Vounda Etoa M., *Patrimoine*, Yaoundé.

leur contexte socio-historique les différents domaines d'étude qui seront abordés dans cette thèse.

Nos recherches nous apprennent que si de nombreux ouvrages critiques ont été écrits sur le roman, moins d'articles ont été consacrés au théâtre et au cinéma camerounais. L'étude qui suit se propose de les regrouper à l'aide des concepts mis en œuvre dans les études postcoloniales des quelque trente dernières années. Notre choix concerne essentiellement les productions culturelles en langue française, secteur le plus prolifique et le plus varié. Pour ce faire, nous canalisons les trois aspects retenus de ce patrimoine culturel : son théâtre, ses romans et son cinéma. Cet ordre d'étude poursuit une forme de chronologie par les correspondances historiques supposées par leur genre: le théâtre est fidèle à la tradition orale, le roman est un genre écrit développé plus tard, corollaire de la colonisation, et le cinéma, s'il renoue avec le domaine du visuel, incarne la production culturelle du vingtième siècle. Nous ferons un rapprochement entre les données de notre corpus et les observations que nous avons faites sur le terrain pour la plupart du temps sous forme de note en bas de page avec la mention (*LR*). Nous allons mener de front un corpus riche, à partir duquel nous déterminerons comment le théâtre (I), le roman (II) et le cinéma camerounais (III) reflètent les traditions et les intègrent dans leurs productions culturelles. La recherche de la réalité camerounaise à partir des œuvres culturelles de notre sélection implique de regarder comment chacune d'entre elles gère la dimension spatio-temporelle, et quelle graduation occupent les représentations de l'espace et du temps sur l'échelle tendue par les pôles tradition et modernité.

CHAPITRE UN

LE THÉÂTRE CAMEROUNAIS

2.0. Orientation dramaturgique camerounaise

L'écartèlement de la société entre tradition et modernité, l'hésitation entre tout donner à la tradition et comprendre, assimiler ou rejeter la modernité occidentale résonnent fortement dans le théâtre camerounais. Nous verrons qu'il existe une dichotomie entre deux formes de théâtre post-colonial, le théâtre d'Oyono Mbia, préférant un retour aux racines et le théâtre de Liking résolument tourné vers l'avant, privilégiant un dialogue constructif pour une modernité africaine.

2.0.1. Regard sur le théâtre au Cameroun

Avec ses quelque sept cents œuvres et deux cent soixante auteurs répertoriés²⁸⁷ depuis 1963, la dramaturgie au Cameroun s'avère prolifique. Nous aimerions au préalable attirer l'attention sur la difficulté de traduire ce que signifie le théâtre au Cameroun dans le fond et la forme. Tout d'abord, la critique diverge quant à l'origine des premières traces de représentations théâtrales. Se basant sur les recherches de Jacqueline Leloup, le dramaturge Ghonda Nouna situe l'apparition du théâtre au Cameroun avec l'activité des missionnaires. De ce fait, il dénie l'existence d'un théâtre camerounais précolonial, puisqu'il est « *une denrée d'importation*²⁸⁸ », qui poursuivait le double objectif « (...) *de réprimer les cultures ancestrales et d'aider à leur substitution*²⁸⁹ ». Par théâtre, est entendu ici le genre littéraire précis répandu en Occident et composé selon de lointains modèles antiques. Le dramaturge et philosophe camerounais Hubert Nomo Ndjana abonde aussi dans ce sens et ne considère le théâtre camerounais que dans sa forme écrite depuis l'Indépendance :

En laissant de côté les sketches, ainsi que les formes théâtrales qui habillent souvent l'accomplissement de nos rites traditionnels, et que certains anthropologues veulent déjà considérer comme « du théâtre africain », thèse

²⁸⁷ Mbassi Mineduc B., 'L'écriture dramatique camerounaise : une écriture à la croisée des chemins', Butake B., et Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé, op. cit.*, p. 102. Ce chiffre comprend seulement les pièces et les dramaturges répertoriés depuis *Trois Prétendants un mari* de Guillaume Oyono Mbia (1963).

²⁸⁸ Nouna G., 'Sur l'incurie du théâtre historique au Kamerun', *Patrimoine*, n° 002, hors série, 2003, p. 18.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

épistémologiquement contestable, on peut tout au moins citer les références vérifiables que sont les écrits se désignant eux-mêmes comme du théâtre.²⁹⁰

Cette position entre en contradiction avec les recherches de Mineke Schipper pour qui il n'existe pas de frontière entre théâtre et littérature orale. En effet, la littérature orale africaine s'accompagne d'expressions dramatiques où la musique, la danse, le rythme des mains construisent la représentation, le narrateur étant souvent lui-même un acteur, un chanteur ou un musicien :

La littérature orale est en même temps une forme de théâtre, parce que la façon dont le contenu est représenté constitue un aspect essentiel de cette littérature... Se demander si, dans l'Afrique précoloniale, un théâtre véritable a existé – question à laquelle certains Européens ont répondu par la négative – c'est avant tout faire preuve d'un raisonnement ethnocentrique. Il me semble faux d'ériger en critère le théâtre occidental de ces derniers siècles pour décider si tel ou tel peuple ou continent connaît ou ignore le théâtre²⁹¹.

De même, le critique camerounais James Oto a examiné l'existence potentielle d'un théâtre traditionnel camerounais chez les Fang ou Ntumu. Il relate : « *La situation actuelle du théâtre moderne camerounais nous a amené à nous interroger sur l'existence éventuelle d'un théâtre traditionnel dans notre passé. Ainsi, avons-nous décidé de mener en ce sens une enquête dans notre terroir, terroir Ntumu. Et l'enquête a permis de constater que le théâtre a bel et bien existé chez nous* »²⁹². James Oto donne une définition du terme « théâtre traditionnel », qui répond à notre problématique du théâtre camerounais, cherchant à savoir dans quelle mesure cet art, en ayant lui-même préservé – ou non – sa propre originalité, projette le modèle d'une société traditionnelle dans la modernité de la création contemporaine: « *Nous entendons par ce milieu traditionnel celui qui est resté autant que faire se peut à l'abri des contaminations de ce qu'il est convenu d'appeler "le modernisme" ; celui qui a gardé sa culture originale (...)* »²⁹³. Nous soulignons donc la difficulté de déterminer avec exactitude l'apparition du théâtre camerounais sans que cela ne soulève de polémique. Ainsi, bien qu'étudier les pôles tradition/modernité de la société camerounaise à travers son théâtre implique que nous utilisions le support écrit des œuvres dramaturgiques retranscrites à partir de l'Indépendance, il nous

²⁹⁰ Mono Ndjana H., 'La dramaturgie camerounaise est-elle en crise ?', *Patrimoine*, op. cit., p. 20.

²⁹¹ Schipper M., *Théâtre et société en Afrique*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1984, p. 12.

²⁹² Oto J., 'Le théâtre traditionnel camerounais : son existence chez les Fang/Ntumu', Butake B., et Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, Yaoundé, 1988, p. 13.

²⁹³ Ongoum L.-M., 'Le théâtre dans le milieu traditionnel', Butake B., & Doho G., op. cit., p. 35.

semble essentiel de ne pas exclure de notre analyse l'existence d'un théâtre précolonial au Cameroun. Dans notre corpus d'étude, nous serons attentive aussi bien aux empreintes de l'envahisseur colonial et des apports de la modernité, qu'à toutes traces éventuelles de tradition orale, notamment en recherchant l'existence potentielle d'un théâtre « traditionnel » post-colonial. Pour ce faire, nous puiserons largement dans l'analyse de critiques camerounais et occidentaux et évaluerons si la tradition et/ou la modernité constituent les toiles de fond de la dramaturgie au Cameroun.

L'étude de la critique dramaturgique camerounaise nous a tout d'abord conduite vers Bernard Mbassi Mineduc qui examine la division interne de *Trois prétendants... un mari* (1963) de Guillaume Oyono Mbia, selon trois critères : le genre dans lequel il s'inscrit, la dédicace de l'œuvre conforme à la pratique occidentale de dédier « *son œuvre à un personnage illustre de la société, roi, reine, duc, cardinal*²⁹⁴ », et une vision globale des trois unités : temps, lieu et action²⁹⁵. Dans le théâtre occidental, les trois paramètres temps, lieu et action sont par principe unitaires, principe souvent secoué depuis Corneille. Mbassi Mineduc les rappelle par les vers de Boileau : « *Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli*²⁹⁶ ». Bien que notre méthodologie concerne les doubles axes temps et espace, nous les appréhendons sous un angle différent de celui de Mbassi Mineduc, comme explicité dans l'introduction de cette thèse. Néanmoins, nous ferons référence de temps à autre à ce critique, notamment dans l'introduction des quatre pièces et lors du changement du lieu de l'action des œuvres dramaturgiques de notre corpus. Aussi, nous avons privilégié le travail de quatre autres critiques.

Pour l'analyse des pièces de Guillaume Oyono Mbia (originaire du sud du Cameroun), dont *Trois prétendants...un mari*²⁹⁷ et *Notre fille ne se mariera pas !*²⁹⁸, le travail d'Ongoum Mumpini nous renseigne sur le rôle de la palabre comme moyen de restitution de l'oralité, ou du livre à palabres comme effort d'adaptation à la

²⁹⁴ Mbassi Mineduc B., *op. cit.*, p. 105.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 104-109.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁹⁷ Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, Éditions CLÉ, (Édition polycopiée 1963, première Édition 1964), 1989.

²⁹⁸ Oyono Mbia G., *Notre fille ne se mariera pas !*, Éditions CLÉ, Yaoundé, (première édition 1969), 2002.

modernité. Aussi, nous recourrons à l'analyse de Richard Bjornson pour focaliser notre propos sur les thèmes des deux pièces retenues, notamment la notion d'individualisme en opposition à la collectivité, confrontation propre à influencer l'oscillation entre les pôles tradition/modernité.

Pour l'analyse des deux pièces de Werewere Liking (originaire de la partie du littoral du Cameroun), *Une Nouvelle Terre*²⁹⁹ et *Du Sommeil d'Injuste*³⁰⁰, nous avons privilégié les recherches de Marie-José Hourantier et de Valerie Orlando. Comme le démontre Orlando³⁰¹, Hourantier s'intéresse vivement au folklore, à la culture et à la tradition bassa, une des tribus du Cameroun. Elle a travaillé en étroite collaboration avec Werewere Liking depuis 1977 et elles ont toutes les deux émigré en Côte d'Ivoire en 1979 : Hourantier enseigne la dramaturgie à l'Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines à l'Université d'Abidjan et, en parallèle, Liking a fondé un Atelier de Recherche en Esthétiques Théâtrales Négro-Africaines. Par sa recherche sur le terrain³⁰², l'analyse d'Hourantier nous semble tout à fait pertinente à notre étude.

Afin d'établir le lien qui existe entre le théâtre traditionnel et la littérature orale, il convient de rappeler, comme l'ont fait la plupart des critiques, que le théâtre camerounais traditionnel revêt plusieurs formes : « *Le théâtre épique : le Mvet ; le psychodrame : l'Akoma Mba ; l'Economodrame : le Bilaba et le Mélodrame : Mingue. Ce sont là quelques formes de théâtre que le Ntumu a développées en sortant ainsi de la plus ancienne forme, qui est la rituelle, la religieuse : théâtre primaire (...)* De plus, cinq éléments sont indissolublement associés à chacune de ces formes : la danse, la musique, le chant, le mime ou la pantomime et la parole comme support³⁰³ ». A la lumière de cette citation, nous pouvons adhérer d'ores et déjà à la définition de James Oto pour qui « *le théâtre traditionnel fait partie de la*

²⁹⁹ Liking W., *Une Nouvelle Terre*, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980. Notons que le vrai nom de Liking est Eddy Njock. Conteh-Morgan J., *Theatre and Drama in Francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 211.

³⁰⁰ Liking W., *Du Sommeil d'Injuste*, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

³⁰¹ Orlando V., 'Werewere Liking and the Development of Ritual theatre in Cameroon : towards a new feminine theatre for Africa', Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 169.

³⁰² Hourantier M-J, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 19.

Hourantier a commencé son parcours au Cameroun avant de se diriger vers la Côte d'Ivoire.

³⁰³ Oto J., *op. cit.*, p. 13.

*littérature orale*³⁰⁴». Ce théâtre se jouait en plein air et toutes les couches sociales y assistaient³⁰⁵.

Gilbert Doho classifie la dramaturgie au Cameroun selon d'autres critères : le théâtre des opprimés³⁰⁶, le théâtre colonial³⁰⁷ et plus récemment le théâtre pour le développement³⁰⁸. Cela dit, le théâtre rituel, qui constitue le deuxième volet de notre corpus, mérite quelques explications. Ainsi, selon l'avant-propos *Du rituel au théâtre rituel* de Marie-José Hourantier :

Cette « *esthétique* » théâtrale est née de nos propres réalisations échelonnées de 1979 à 1982 : l'écriture de nos pièces, nos mises en scène furent le fruit d'une synthèse de nos propres observations, d'un dialogue permanent avec des hommes de théâtre africains dont nous évoquerons les travaux et surtout de la collaboration très étroite de Werewere Liking, le seul dramaturge africain qui adapta les mécanismes rituels traditionnels au théâtre et qui participa activement à nos mises en scène, véritables créations collectives³⁰⁹.

Bien sûr, les racines du rituel³¹⁰ au Cameroun remontent aux origines tribales, dont tient compte l'analyse d'Hourantier : « *L'étude des rituels d'initiation, de mort, de guérison, base de nos recherches, manifeste les liens étroits qui relient des rites de nature aussi différente et d'ethnies aussi diverses (Bassa, Eton, Bambara, Agni...)*³¹¹ ». Ainsi, les deux pièces de Werewere Liking qui contribuent à notre corpus dramaturgique interprètent les anciens modèles de rituel traditionnel, ce qui

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁶ Doho G., 'Théâtre et masses empowerment au Cameroun', *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Actes du Colloque, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2001, p. 111.

Le théâtre des opprimés fit son apparition en 1990 à la suite des revendications qui marquèrent le début de cette décennie.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 112 : « *Il a consisté à voiler les yeux du petit peuple et à mieux armer la couche nantie pour la perpétuation de l'asservissement des damnés de la terre* ».

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 112-114.

Gilbert Doho établit la première manifestation du théâtre pour le développement au Cameroun en 1984, alors que sa création eut lieu dans les années 1970 au Zimbabwe « *dont les préoccupations vont vers un théâtre utile, au service du développement. Alain Richard écrit à ce propos : "En Afrique le mouvement du théâtre au service du développement utilise, depuis une vingtaine d'années, le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une collectivité analphabète. Les animateurs théâtraux aident les villageois à prendre conscience de leur situation et à explorer les voies d'une évolution possible"* », p. 112.

Kamal Salhi, quant à lui, situe le théâtre-rituel comme faisant partie du théâtre pour le développement puisqu'un chapitre de son ouvrage, *op. cit.*, est consacré au théâtre rituel de Werewere Liking.

³⁰⁹ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 16.

³¹⁰ Le rituel s'observe aussi dans les cérémonies de fiançailles avec un protocole linguistique répétitif, telle que la répétition de 'famille'. Voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé (LR).

³¹¹ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 19.

démontre l'antériorité du théâtre rituel par rapport à l'époque coloniale : « *Through old styles of ritual theatre, dating back to an epic before colonial times, Liking seeks to not only re-discover an almost lost medium, but to also expose new young generations who have no schooling in the arts of drama*³¹² ». Bien que les conceptions de Valerie Orlando sur le degré d'alphabétisation de la jeune génération camerounaise soient discutables³¹³, nous retenons de son analyse le caractère précolonial du théâtre rituel. C'est la remontée à la fibre même des composantes de la tradition initiatique qui intéresse ici notre propos. Il va sans dire que d'autres critiques conçoivent la direction qu'emprunte la dramaturgie camerounaise dans un autre sens. Ainsi, la critique Sylvie Chalaye³¹⁴ souligne l'émergence d'un théâtre de « *l'entre-deux*³¹⁵ », « *l'entre-deux de la modernité*³¹⁶ ». A la lumière des représentations de la production culturelle camerounaise, rappelons que notre question de fond est de savoir vers quoi tend la société camerounaise : tradition et/ou modernité et dans quelles catégories s'inscrit notre corpus d'étude dramaturgique. Ce qui nous importe ici, c'est d'analyser comment le temps et l'espace se représentent dans la dramaturgie camerounaise par rapport à la tradition et à la modernité. Existe-t-il une mise en scène spécifique pour un temps de la tradition ou pour celui de la modernité ? Les interprétations critiques campent-elles un espace stable et compartimenté (précolonial/colonial/postcolonial) ou fluctuant ? Telles seront les préoccupations de ce chapitre.

Avant d'aborder la construction du temps dans les quatre pièces de théâtre de notre corpus – à savoir *Trois prétendants... un mari* et *Notre fille ne se mariera pas !* de Guillaume Oyono Mbia, *Une Nouvelle Terre* et *Du Sommeil d'Injuste* de Werewere Liking – une brève présentation de chacune d'elles s'impose, ainsi que la justification de leur sélection.

³¹² Orlando V., 'Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroon: towards a new feminine theatre for Africa', Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 156-157.

³¹³ Ba Kobhio B., *Cameroun, La Fin du Maquis*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 120 : « *Avec un taux de scolarisation considéré comme un des plus élevés du continent, le Cameroun recèle de potentialités énormes en faveur de la lecture* ».

³¹⁴ Chalaye S., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁶ Makhélé C., préface in Chalaye S., *op. cit.*, 'L'art du risque', p. 9.

Dans la préface de *Trois prétendants... un mari (TPUM)*, Guillaume Oyono Mbia contextualise sa première œuvre rédigée en 1959 et publiée dans sa première édition polycopiée en 1963. *Trois prétendants... un mari*, est une histoire basée sur un fait réel concernant le mariage forcé d'une des cousines du dramaturge³¹⁷. En relatant les mésaventures de sa cousine Juliette, l'intention première de l'auteur était de divertir le soir ses camarades de classe en échange de ses devoirs d'algèbre et de géométrie³¹⁸. La pièce est divisée en cinq actes et de ce fait « *obéit à la division conventionnelle d'origine latine (...) mais supprime le découpage en scènes* »³¹⁹, et se déroule en une journée. Elle s'ouvre sur une scène de village où les différents membres d'une famille discutent des projets de mariage qu'ils ont pour Juliette, une jeune fille qui fait ses études au collège de Libamba. Ils semblent vouloir la donner en mariage au plus offrant en matière de dot. Les personnages principaux de la pièce sont organisés autour du personnage de Juliette et rassemblent ses grands-parents Abessolo et Bella, ses parents Atangana et Makrita, son frère Oyônô, son oncle Ondua, sa cousine Matalina, ses trois prétendants Ndi, Mbia, Tchétgen, sans oublier le sorcier, Sanga-Titi. Par un stratagème, Juliette parvient à épouser, avec le consentement de sa famille, Oko, un jeune lycéen peu fortuné.

Notre fille ne se mariera pas ! (NFMP) est la troisième pièce de théâtre de Guillaume Oyono Mbia publiée dans sa première édition en 1969. C'est une pièce en deux actes qui s'éloigne dans sa forme du modèle européen, mais dont l'action s'accomplit en un seul jour. Elle relate la vie d'une famille de paysans camerounais. Le chef polygame du village, Mbarga, ses épouses, oncles et tantes ont tous mis leurs fonds en commun pour permettre à Charlotte, fille du chef et de sa première épouse Matalina, de faire de hautes études, censées lui assurer un poste dans un ministère de la ville de Yaoundé. La jeune Charlotte a des projets de mariage, mais tous les membres de sa famille s'y opposent, car ils souhaitent jouir des revenus de Charlotte, ce qui leur semble la juste récompense de leur investissement. A cette ligne de raisonnement, s'oppose celle de Colette Atangana qui a fait ses études en France avec Charlotte. Colette prône les valeurs modernistes et individualistes, quitte à

³¹⁷ Oyono Mbia G., dossier à la fin de la pièce, *op. cit.*, p. 123.

³¹⁸ Oyono Mbia G., préface de l'auteur, *op. cit.*, p. 6.

³¹⁹ Mbassi Mineduc B., *op.cit.*, Butake B., & Doho G., *op. cit.*, p. 106.

détruire le soutien de la famille, tandis que son mari André affecte une vision plus modérée.

Une Nouvelle Terre (NT) est la deuxième³²⁰ pièce rituelle de Werewere Liking, publiée en 1980. Au contraire d'Oyono Mbia, Liking ne divise pas *Une nouvelle terre* en actes mais en trois tableaux³²¹, le second étant le plus long. Liking fut grandement influencée par la représentation traditionnelle Kotéba, laquelle comprend trois séquences : « *an opening ballet, a prologue and a succession of short plays the Koteba offer spectators dance, music and drama* »³²². *Une Nouvelle Terre* met en scène un couple, Soo et Nguimbus, qui se disputent au sujet de leur attitude respective à l'égard de leur village qui se meurt. Soo est pour le changement, Nguimbus l'attente³²³. Un changement de scène propulse le spectateur dans l'espace d'un village en ruine avec des objets hétéroclites et différents personnages : le ndinga l'artiste, le peuple, le chef du village, le flic, Soo, Nguimbus, le sage, Ngue le masque, la foule et l'enfant s'accusent mutuellement avant d'arriver à une solution qui passera par une scène de purification. Cette pièce est conçue, rappelons-le, selon l'esthétique du théâtre rituel fondé en 1979 en Côte-d'Ivoire³²⁴, mais basée sur les anciens modèles du rituel traditionnel. Par ailleurs, l'action est plurielle : la pièce débute sur l'énonciation du problème, l'accusation et la remise en question des différents personnages, ainsi que la confession /purification par les rites initiatiques :

Au cours du rite de départ, on ramasse symboliquement « la pourriture » et on la remonte le long de l'axe du corps jusqu'au plexus solaire qui la purifie, puis on propulse ces énergies positives à l'extérieur. Dans un deuxième temps, les bras élevés ramassent les énergies négatives de l'environnement, les placent au-dessus de la tête au niveau du dernier chakra qui les purifie. On redescend le long de l'axe du corps jusqu'au plexus solaire et on les dégage. On termine par la position du « suppliant » : la main droite (doigts serrés) sur l'épaule gauche et la main gauche (doigts écartés) sur l'épaule droite : « et l'unité demeurera »³²⁵.

³²⁰ La première pièce rituelle de Werewere Liking est *Orphée Dafric*.

³²¹ Liking W., *op. cit.*, p. 19.

³²² Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 159.

³²³ Dans le chapitre sur le cinéma, notamment lors de l'analyse du film *Clando*, nous verrons qu'il existe une correspondance entre l'attitude de Soo et Nguimbus quant à l'attente ou au changement, et celle des deux personnages du film *Irène et Anatole* qui se disputent aussi par rapport à cette même question.

³²⁴ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 35.

³²⁵ Hourantier M.-J., préface, Liking W., *op. cit.*, p. 10.

Ainsi le rituel existe pour solutionner un problème et va amener à la purification des protagonistes. Ces rites initiatiques³²⁶ sont dramatiquement opposés au théâtre occidental, fondé avant tout sur la parole et non sur la gestuelle.

Du Sommeil d'Injuste (DSI) est la troisième pièce rituelle de Werewere Liking publiée également en 1980. Il s'agit d'une pièce fantasmagorique mettant en scène deux chefs qui, en fait, ne sont qu'une et même personne. Le Chef supérieur ou chef réel apparaît dans son lit tout au long de la pièce, tandis que le deuxième chef est un personnage fictif intervenant sous l'appellation « Le Chef ». Dans un rêve, il reçoit son peuple dans sa chambre à coucher lors d'une cérémonie grandiose, qui a pour but de le disculper des horribles crimes qu'il a commis. La maladie du Chef est la juste récompense de ses actions, mais, au lieu d'organiser un rituel initiatique qui, par la confession publique, le purifierait de ses crimes, le Chef se disculpe et de ce fait le rituel est avorté, ce qui provoque sa mort prématurée. Cette pièce met en scène différents personnages tels que le serveur, l'homme, la femme, la foule, le courtisan, le joueur de tam-tam et différentes voix qui se veulent la conscience du peuple. *Du Sommeil d'Injuste* présente un seul tableau mais en deux dimensions, l'une réelle, l'autre virtuelle. Par sa lenteur, le jeu de l'action pourrait durer toute l'éternité ou se passer en une minute de rêve (*DSI*, p. 55), alors que la pièce se termine à la lumière du jour (*DSI*, p. 92).

Notre choix a porté sur ces deux auteurs, car ils marquent un contraste entre le temps et l'espace géographique de rédaction de leurs œuvres. En effet, Oyono Mbida est le premier dramaturge camerounais publié au Cameroun. Cette forme écrite implique, dans une certaine mesure, la nécessité de se conformer au modèle du théâtre européen, puisque la première pièce d'Oyono Mbida fut rédigée sous la colonisation, et la seconde neuf ans plus tard. Nous serons attentive aux répercussions de la modernité dans ces deux œuvres dramaturgiques rédigées dans l'espace du

³²⁶ Pillot C., 'Le vivre vrai de Werewere Liking', *Notre Librairie*, Vol. n° 102 July-August 1990, p. 54-58, in Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 160. Christine Pillot identifie cette technique initiatique en tant que girophène : « "*Girophène*" is a technique which "irrigates the brain by turning it on itself". Liking explains that girophène causes the encephalic liquid to hydrate certain parts of the brain which "are not usually very well irrigated and puts them in movement". Therefore, "if you fixate on your thoughts at that moment, you might not forget as easily. This method is a memorization technique which is widely used in Africa" ». Nous établissons ici un rapprochement avec une technique populaire en Amérique qui a fait son chemin en France, « brain gym » qui fonctionne selon le même principe.

Cameroun. Les deux pièces de Werewere Liking que nous avons retenues relèvent du théâtre rituel par leur genre et offrent une vision contrastée des rites traditionnels. Notons que la dramaturge a écrit ces deux pièces en Côte d'Ivoire et en français. A la lumière de cet ensemble d'œuvres dramaturgiques, nous allons apprécier jusqu'où tradition et modernité se côtoient ou s'affrontent, tant au niveau de la construction du temps (partie 2.1.) où la période ante-coloniale hante l'époque contemporaine, qu'au niveau de la représentation de l'espace (partie 2.2.) où le cercle privé l'emporte sur le pays, dans une perpétuelle interrogation pour savoir où, de la ville ou du village, se situe l'équilibre tant de l'individu que de la société.

2.1. La construction du temps dans le théâtre camerounais

Le théâtre camerounais, enrichi de ses liens avec la tradition orale, est le domaine culturel de notre corpus qui devrait s'apparenter le plus dans sa forme à la tradition, la palabre déterminant la base même de l'oralité. Néanmoins, le théâtre occidental, enseigné sous la colonisation et perpétué par les attitudes néocoloniales des colons et des autochtones dans la période post-indépendance, a fortement déteint sur le paysage culturel dramaturgique au Cameroun. Pourtant, nos dramaturges, dans l'esprit de restaurer l'identité culturelle, peut-être même au nom de la vraisemblance, réservent toujours un rôle aux temps antiques (section 2.1.1.), ne serait-ce que par allusion. Aussi, les temps historiques (section 2.1.2.) sont-ils abordés de façon à susciter, si ce n'est la réaction, du moins, une prise de conscience identitaire comme nous allons l'examiner.

2.1.1. Les temps antiques

Les dramaturges camerounais conservent sous-jacent, selon la période d'écriture de leur œuvre, un ancrage dans le temps mythique relativement fort (section 2.1.1.1.) et cultivent la mémoire des temps anciens, notamment par la représentation de rituels initiatiques, proposant ainsi un modèle original par rapport au théâtre imposé sous la colonisation (section 2.1.2.1.).

2.1.1.1. Le temps mythique

Nous avons mis en avant, en introduction de ce chapitre, que selon la critique Sylvie Chalaye, le théâtre africain s'inscrivait en majeure partie dans l'entre-deux de la modernité³²⁷, ce qui présuppose une relative mise à l'écart du mythe dans le discours dramaturgique. Nous allons examiner dans quelle mesure notre corpus d'étude confirme ou non cet abandon, ou du moins cette prise de distance (section A). En effet, la manipulation du temps mythique entraîne la dramaturgie sur les rives du théâtre rituel, lui insufflant une autre nature, une autre mission (section B).

A) Présence du mythe dans la dramaturgie camerounaise

Dans l'optique de vérifier l'intrusion du mythe dans le discours dramaturgique, nous nous tournons vers *La littérature nègre* de Jacques Chevrier. L'auteur nous donne une définition du mythe, qui éclaire notre analyse du temps mythique en tant qu'élément fondateur du monde, en conjonction avec les pôles tradition/modernité :

Le mythe apparaît en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers ; c'est l'expression de ces valeurs, formulées non pas comme un traité philosophique abstrait, mais selon les contours d'un récit ou d'une suite de récits. Le mythe fait partie de la parole sérieuse qui est objet de croyance et d'initiation, il forme l'arrière-plan de la pensée et de la vision traditionnelles du monde³²⁸.

Par conséquent, s'il y a tradition mythique, celle-ci devrait transparaître dans notre corpus d'étude. Dans *Trois prétendants... un mari*, dès le premier acte, l'auteur dépeint une société en pleine mutation, où les valeurs ancestrales sont bafouées, en particulier parce que la femme ose discuter le rôle de l'homme. Ainsi, dans la mythologie africaine, les animaux sont doués de pouvoirs particuliers. Ils sont les totems de certaines tribus, comme nous l'examinerons dans la partie cinéma de notre thèse et de ce fait, seuls les hommes sont habilités à consommer la chair de certains animaux considérés sacrés³²⁹. Selon le critique camerounais Ongoum Mumpini, la

³²⁷ Chalaye S., *op. cit.*, p. 16.

³²⁸ Chevrier J., *op. cit.*, p. 197.

³²⁹ Lors de notre séjour au Cameroun, un python a étouffé un de nos deux chiots. Un des gardiens de notre maison nous informa que sa tribu bassa permettait seulement aux hommes de manger ce reptile qui conférait des pouvoirs magiques au consommateur. Plusieurs gardiens étant de la même tribu et se

suprématie du masculin dans la société camerounaise et le rôle réservé à la femme se résument à deux fonctions : « *production économique et reproduction humaine*³³⁰ ». *Trois prétendants... un mari* se démarque quelque peu de la norme, comme le déplore le grand-père de la fille à marier, Juliette : « *Vous leur permettez de manger toute sorte d'animaux tabous* » (TPUM, p. 14). Guillaume Oyono Mbia révèle que dans la société camerounaise à l'aube de l'Indépendance, les femmes avaient déjà tendance à négliger la tradition et même, dirons-nous, à la transgresser. Ce comportement est dénoncé dans la citation précédente et les paroles suivantes : « *Je vois les femmes manger même des vipères, des sangliers* » (TPUM, p. 15). Les femmes et les jeunes gens semblent être relégués au même plan et sont défavorablement critiqués quand ils n'adoptent pas les comportements traditionnels : « *Des jeunes gens qui osent manger une vipère (...) sans la permission des grands du village* » (TPUM, p. 67), alors que selon la tradition ancestrale « (...) *la vipère est un animal tabou, et que seuls les grands du village ont le droit d'en manger* » (TPUM, p. 70). Si la femme africaine est souvent présentée comme garante de la tradition comme nous l'examinerons dans la partie romanesque, Oyono Mbia la décrit comme celle qui la transgresse. De ce fait, il pointe une société en pleine mutation, qui s'écarte des traditions sociales, prône l'égalité des sexes, emballée par un désir de modernité émergeant du discours dramaturgique.

Le temps mythique est traité de façon bien différente dans *Notre fille ne se mariera pas !* où il est projeté sous un autre jour, celui du mysticisme. Nous nous devons tout d'abord d'éclaircir le lien qui existe entre le mythique et le mysticisme. Dans leur définition, ces deux concepts sont basés sur la notion de croyance : dans le premier cas, il s'agit de croyances mettant en scène des actions imaginaires, dans le second, des croyances religieuses³³¹. Le sorcier du village appartient à ces deux mondes. En effet, par ses rituels, il officie en tant que prêtre puisqu'il a des contacts avec le surnaturel, les esprits, le mystique. Mais il incarne aussi l'univers mythique, en ce sens que sa pratique fait référence aux mythes et qu'il anime des êtres surhumains, dotés de pouvoirs fondés sur l'imaginaire, selon les croyances du lecteur. Ces êtres

disputant l'animal, nous nous en sommes débarrassée. Selon la tradition camerounaise la femme ne peut consommer ces animaux sacrés car elle n'occupe pas la fonction de chef de village (LR).

³³⁰ Mumpini O., *op. cit.*, p. 38.

³³¹ <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 22/01/10 sous « mysticisme »).

revêtent souvent la forme d'animaux. Nous notons la frontière floue entre ces deux notions du fait que le héros du mythe devient réel esprit invoqué.

Dans la deuxième pièce d'Oyono Mbia, le temps mythique n'est plus qu'un souffle insaisissable. Seul le mysticisme emprunte les traits de la sorcellerie pour apparaître en filigrane, trois fois seulement dans la pièce, dans les propos du chef du village et d'un commentaire de l'auteur. Mbarga, le chef du village parle tout d'abord « *de la sorcellerie qui va nous tuer dans ce village (...)* » (NFMP, p.47) et s'interroge « *De quel fétiche s'était donc servi ce sorcier d'Ondoua Kang pour que son fils lui ressemble tant ?* » (NFMP, p. 50), montrant que la sorcellerie est toujours une composante de la vie au Cameroun. Or, plus nous avançons dans le temps historique, plus la narration devient rationnelle. Nous lisons, dans cet effacement des traces du temps mythique, un désir de modernité où nulle croyance n'a de place.

Une *Nouvelle Terre* retrace le mythe de l'installation de la tribu des Bassa au Cameroun. La pièce décrit comment deux frères, Kôba et Kwan quittèrent leur village et traversèrent le Fleuve Blanc sur une feuille de Likogui, pour arriver à la Pierre au Trou, le seuil d'une nouvelle terre³³². Dans la préface d'*Une Nouvelle Terre*, Hourantier identifie le Fleuve Blanc à un fleuve mythique que certains pensent être le Nil. La Pierre au Trou serait une porte du temps qui décide de l'entrée d'une nouvelle race : « *Le berceau des Bassa, une grotte impénétrable a vu au fil des ans se dégrader un peuple jadis puissant et comblé*³³³ ». Valerie Orlando fait le lien entre l'histoire mythique de Kôba et Kwan et celle du mythe de Ngog Lituba, une région du Cameroun située dans le département de la Sanaga maritime, dans le centre sud du Cameroun. Cette région correspond à un endroit de calamité pour les Bassa³³⁴ qui l'évitent à tout prix : « *It was from here that Koba and Kwan led the people to safety. Ngog Lituba is thought to have perhaps once been a Garden of Eden from which men were chased away because of their lack of love for their wives, or if they forgot to pay homage to the gods*³³⁵ ». Nous notons ici le fort ancrage dans

³³² Liking W., *Une Nouvelle Terre*, op. cit., p. 39-40.

³³³ Hourantier M.-J., préface in Liking W., op. cit., p. 7-8.

³³⁴ Nous adoptons la pratique de la plupart des critiques de ne pas accorder le genre et le nombre des noms de tribus.

³³⁵ Orlando V., op. cit., Salhi K., (ed.), op. cit., p. 166.

la recherche des racines³³⁶ et une réécriture du récit de la Genèse, pour lequel la femme est déculpabilisée et la responsabilité de la perte du paradis originel rejetée sur l'homme³³⁷. Alors que Ongoum Mumpini, dans son analyse de *Trois prétendants... un mari*, contribue à fixer le rôle de la femme camerounaise à l'enfantement et à la production économique, comme le souligne Orlando, Werewere Liking puise dans les légendes d'antan pour réhabiliter la femme, rejoignant du coup le postulat moderne de son égalité avec l'homme. Hourantier souligne que le rituel permettra un retour à la condition originelle, mais qu'il est indispensable de passer par le rite initiatique afin de comprendre la cause de l'échec :

Ce rituel tentera de revenir à la pureté du mythe, de replacer les hommes dans cet état de fraîcheur originelle où les forces intactes orientaient la société vers des actions positives. Mais avant d'atteindre le mythe, de bénéficier de son pouvoir créateur, il est nécessaire de saisir la cause de l'échec, la portée de la destruction. Le groupe établit ainsi une confrontation entre le présent et le passé et tente de se rapprocher d'un modèle idéal, considéré comme quelque chose de vital. Le Mythe devient alors action et réflexion sur la Tradition³³⁸.

Le rituel définit alors un passage par lequel les participants se défont des ondes maléfiques pour retrouver l'harmonie en provoquant une mort virtuelle de l'ancien moi, régénéré en un individu qui a retrouvé équilibre et harmonie. Il s'opère selon « *le cycle mort-vie et régénération. Fondé sur le pouvoir de réactualisation du mythe, il opère périodiquement une recreation, un recommencement*³³⁹ ». En note, Hourantier fait référence à Lévi-Strauss et Roger Bastide, qui, eux aussi, considèrent le lien entre le rituel et le mythe : « *Lévi-Strauss pense que les rituels commémorent les mythes et Roger Bastide (...) pense aussi que le rite n'est que la répétition du mythe des origines car toute religion se veut imitation de la vie du fondateur*³⁴⁰ ». Ce lien entre rituel et mythe des origines nous intéresse car il est au cœur de la question centrale de notre thèse. Le rituel par sa nature est traditionnel, car il « *évoque pour l'Africain un de ces moments sacrés de la Tradition où le groupe est en relation avec*

³³⁶ Le rapport de la Table Ronde à Yaoundé par monsieur Wilfried Mwenyer montre la tendance inverse pour ce qui est du théâtre, alors qu'il souligne que la poésie marque « *un retour incessant vers les origines* » (LR).

³³⁷ Dans le chapitre sur le roman camerounais, nous verrons comment Calixthe Beyala utilise dans la narration ce même procédé que nous analyserons davantage en aval de cette thèse.

³³⁸ Hourantier M.-J., préface in Liking W., *op. cit.*, p. 7-8.

³³⁹ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 23. En note, Hourantier cite Lévi-Strauss soulignant « que les rituels commémorent les mythes ».

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

*le numineux et affronte les grandes instances de sa vie*³⁴¹ ». Hourantier ne voit pas dans cette approche un rituel purement magique, mais la connaissance de soi-même et des autres³⁴². Ainsi, dans *Une Nouvelle Terre*, par un processus d'accusation de l'autre et d'auto-accusation, les différents personnages de la pièce vont arriver à la confession qui amène à la connaissance, laquelle, à son tour, apporte la purification suivant un rituel, cette fois, non plus magique mais synchrétique.

B) L'originalité du théâtre africain, théâtre rituel

Ce questionnement (processus d'accusation et d'auto-accusation) se répercute sur l'analyse de la construction du temps dans le théâtre camerounais. En effet, Hourantier fait référence « *au temps zéro*³⁴³ », c'est-à-dire une mise à nu de l'individu qui se questionne et questionne l'autre afin de remonter à l'origine du mal ou du malaise éprouvé, à l'image du ravage du village d'*Une Nouvelle Terre*. Ainsi, chacun s'interrogera sur l'origine de sa maladie, de la mort d'un proche, de sa part de responsabilité personnelle ou de celle d'autrui³⁴⁴. Cette approche nous semble plus réaliste et certainement plus pragmatique que l'approche du théâtre occidental, dont l'imaginaire fonde la base des pièces : « *L'Occident, au contraire, aurait cultivé l'imaginaire à travers son théâtre : le théâtre vit de crimes qui ne sont pas commis tandis que les spectacles rituels jugent et soignent les meurtres, les incestes. La distorsion entre le réel et l'imaginaire n'existe pas en Afrique*³⁴⁵ ». Le théâtre rituel vise une action performante, une finalité pratique en proposant une réflexion sur un problème et ses solutions. Il traite de situations réelles, jouées par ceux qui en sont les témoins. Contrairement au théâtre occidental traditionnel, il n'est pas pur spectacle, mais contribue à l'édification des spectateurs. Précisément, c'est sur cette frontière floue entre le réel et l'imaginaire que nous aimerions apporter quelques éclaircissements : « *L'Africain joue son existence au cours d'un rituel où la représentation n'est pas imaginaire et a la vie pour objet : il est malade et il réclame la guérison, il a perdu un membre de sa famille et il cherche les responsabilités*³⁴⁶ ». Il faut garder à l'esprit que la notion de responsabilité, comme explicitée par Marie-

³⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

³⁴² *Ibid.*, p. 104.

³⁴³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

Rose Abomo-Maurin, est toujours au cœur de la perte d'un individu au Cameroun : « *La mort n'est jamais naturelle chez les Boulou. Elle participe d'une vision singulière de leur univers cosmique et mental. Seuls deux facteurs sont cause de disparition : la sorcellerie et autrui*³⁴⁷ ». La responsabilité est collective, en ce sens qu'il appartient au groupe, par le rituel initiatique, de prendre conscience du problème et de se purger.

Ainsi, en employant le théâtre rituel, Liking cherche à faire avancer sa société par les leçons mises en scène et la restauration de l'identité africaine, si ce n'est camerounaise. Loin de se réfugier dans un passé révolu, mais en utilisant les outils de ce passé, notamment le temps mythique, Liking renouvelle la tradition, porteuse de solutions pour les maux du présent. C'est donc sans surprise que l'analyse d'Hourantier aboutit sur la notion de syncrétisme. A partir du « *principe d'un retour aux sources de la tradition rituelle*³⁴⁸ » et « *rechercher le théâtre dans la tradition*³⁴⁹ », Hourantier attire notre attention sur le fait que le rituel traditionnel n'est pas forcément en opposition avec le monde moderne :

Le rituel traditionnel s'adapte une nouvelle fois au langage moderne comme il s'était déjà adapté à la religion importée en proposant un syncrétisme, heureuse complémentarité où chacun trouvait son compte. Le théâtre a aussi ses rites, ses mécanismes visant des buts bien précis, selon les idéaux des metteurs en scène et les besoins de la société. (...) Le théâtre rituel se nourrit du sacré des anciens rites en engageant ensuite son propre processus de resacralisation³⁵⁰.

Tandis que dans de nombreuses pièces camerounaises, le griot est le conteur, Werewere Liking l'a intentionnellement remplacé par le Ndinga qui, en langue bassa, signifie l'artiste : « *Il a fait un pas de plus que le griot ou le hilum dans sa participation à la vie sociale : il n'agresse plus mais forme, éclaire, affine la*

³⁴⁷ Abomo-Maurin M.-R., 'Le roman camerounais à la traversée des savoirs anthropologique, ethnologique et sociologique', *Présence francophone*, n°. 67, College of the Holy Cross, Worcester MA, 2006, p. 121.

Bien que l'étude de Marie-Rose Abomo-Morin concerne la tribu boulou, lors de notre séjour au Cameroun, nous avons constaté personnellement que cette caractéristique anthropologique se vérifie dans toutes les tribus du Cameroun. Ainsi, la mort s'explique toujours par les méfaits de quelqu'un : empoisonnement ou sort jeté sur la personne (LR).

³⁴⁸ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 30.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

*conscience et la sensibilité*³⁵¹ ». Autre communion avec le rituel, dans *Une Nouvelle Terre*, les objets tiennent une place prépondérante. Il ne s'agit pas uniquement des objets traditionnels, mais également de ceux adaptés au monde moderne, et, par leur double destination, ils constituent un excellent exemple de syncrétisme. Tout d'abord inanimés, ils se chargent en action et en signification au fur et à mesure que nous avançons dans la pièce. En Afrique, il est d'usage de conférer aux objets un certain pouvoir. Ils deviennent des fétiches. Les objets rituels présentés par Liking disposent de pouvoirs accrus. A ce titre Hourantier prévient que :

Tous les objets rituels présentés sur scène retrouveront une valeur, émettront de suffisantes « vibrations » pour rétablir un dialogue. (...) Comme l'acteur et le spectateur évoluent au cours du rituel, l'objet prendra une nouvelle dimension et accèdera à un rôle quasi sacré. Les objets symboliques d'*Une nouvelle terre*, tels les deux morceaux de percale, la racine de yamb, la clef, la bougie et le kaolin vont orienter les actes des personnages et les éclairer comme un phare³⁵².

Cet enchantement des objets va au-delà de la métamorphose en fétiche chargée de protéger son auteur, car ils détiennent en plus la force de l'éclairer sur sa route et de l'aider à rétablir le dialogue. Ainsi, la racine de yamb « *découvre la vérité* », la clef « *ouvre les portes de la connaissance* », la bougie et la poudre de kaolin « *éclairent le sentier de l'idéal*³⁵³ ». Cette interprétation originale de la fonction des objets nous intéresse au plus haut point. En effet, comme le souligne Hourantier, « *les objets qui ont perdu leur rôle traditionnel de fétiches, s'imposeront avec un pouvoir de symbolisation accrue*³⁵⁴ ». La tradition, là où elle peut s'exprimer, s'est transformée, adaptée, a muté pour faire face à la modernité. En se renouvelant, la tradition s'est sublimée de forces qui lui ont conféré des pouvoirs accrus. La tradition est prête à « *s'enrichir des acquis du présent*³⁵⁵ » dans un syncrétisme qui l'amplifie. C'est pourquoi, le masque, en tant qu'objet mythique, par excellence a retenu notre attention. En effet, la notion de masque peut être utilisée sous plusieurs angles. Ainsi Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*³⁵⁶ met à l'index les différents masques issus de la colonisation, c'est-à-dire la projection d'idées fantasmagoriques concernant les Blancs et les Noirs. Mais c'est davantage sur la symbolique du

³⁵¹ Hourantier M.-J., préface, Liking W., *op. cit.*, p. 9.

³⁵² Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 96-97.

³⁵³ Hourantier M.-J., préface in Liking W., *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁴ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 96.

³⁵⁵ Hourantier M.-J., préface in Liking W., *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁶ Fanon F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, (première édition 1952), 1971.

masque que nous développons nos propos. Comme l'ont étudié dans *Masques du monde* Michel Revelard et Guergana Kostadinova, le masque africain recèle en lui une symbolique qui rejoint notre analyse :

Sous des formes extrêmement variées, le masque africain nous étonne et nous fascine tant par son caractère sacré et mystérieux que par l'extraordinaire marque d'ingéniosité et de savoir-faire qu'il porte en lui. Représentant par excellence des êtres mythiques, les ancêtres et les esprits qui tous trouvent leur place dans la cosmogonie de chaque communauté, il est employé très souvent dans le cadre des sociétés fermées qui sont considérées à tort comme des sociétés secrètes³⁵⁷.

Cette définition trouve un parallèle dans le masque d'*Une Nouvelle Terre*. En effet, le vieux masque trouvé dans les décombres d'un village est tout d'abord un objet inerte. Il porte le nom de Ngué et revêt l'apparence d'un bélier (NT, p. 22). Selon la légende, le Ngué est un dieu bassa qui représente le pouvoir, la justice et l'autorité³⁵⁸. Par le Sage qui le ramasse, la conscience de l'homme se réveille, parce que « *l'homme tue son dieu, et l'homme sans dieu meurt* » (NT, p. 29). Le masque devient conscience. Il prend vie. Il est la somme des forces et des faiblesses du peuple (NT, p. 32).

Par le rituel, Werewere Liking explore le malaise de la société africaine qui a abandonné la tradition, représentée par les dieux, dont le masque est le médiateur puisque, selon la définition de Revelard et Kostadinova, il représente les ancêtres et les esprits. Au travers du personnage du Sage, Liking exprime que la tradition du masque ne doit pas être statique. Il est du devoir du peuple de l'adapter : « *Mais nous n'avons pas su te renouveler, te remplacer, et nous en sommes morts. Pourriture, amputations, cicatrices... O Grand Masque. Qui te réincarnera ?* » (NT, p. 32-33). Parmi les personnages de la pièce, Liking choisit l'enfant pour sa pureté, et par extension tous les jeunes (NT, p. 34,) afin qu'ils deviennent le vecteur de réappropriation de la fonction traditionnelle du masque : « *L'enfant, encore pur, passera par une initiation pour restaurer le patrimoine des ancêtres et renouer avec la Science de tous les temps* » (NT, p. 9). Le masque est couvert de percale blanche

³⁵⁷ Kostadinova G., & Revelard M., *Masques du monde*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 14.

³⁵⁸ Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 166.

(NT, p. 33-34) synonyme de son statut retrouvé de pureté et d'élévation (NT, p. 9). Il s'anime et prend la parole :

Je suis la somme du passé et du présent
Votre expérience et celle des ancêtres
Je ne peux pas être moins bien qu'hier
Et je dois devenir mieux qu'aujourd'hui
Afin que la lumière s'amplifie (NT, p. 35)

D'une part, Liking préconise le retour aux sources, à la tradition ancestrale symbolisée par le masque, pour engager la démarche indispensable d'une prise de conscience des maux affectant la société africaine. D'autre part, le masque représente le syncrétisme du savoir de deux sociétés, l'une traditionnelle, spirituelle, inspirée, l'autre actuelle, temporelle, rationnelle. Le masque opère la fusion des deux d'où jaillit la lumière. Cette vision originale, illustrée dans *Une Nouvelle Terre*, renseigne sur l'orientation actuelle de la société camerounaise et souligne la fonction du masque.

L'analyse d'Hourantier du théâtre rituel de Werewere Liking nous paraît justifiée et démontre bien que la tradition n'est pas statique, mais recèle l'énergie de se renouveler avec les générations. Elle est novatrice, car comme le dit Hourantier « *La véritable révolution n'est-elle pas de revenir à la source pure de la Tradition, restée toujours opérationnelle ?*³⁵⁹ ». Elle permet à la société africaine de « *retrouver son identité culturelle*³⁶⁰ » comme nous le constaterons par ailleurs dans l'analyse des temps anciens tels qu'ils ressortent des dialogues d'*Une Nouvelle Terre*. Par conséquent, à la lumière des caractéristiques des temps mythiques, il est indéniable qu'*Une Nouvelle Terre* est solidement ancrée dans la tradition mythique, avec laquelle l'auteur entretient un dialogue infini.

Dans l'introduction *Du Sommeil d'Injuste*, Werewere Liking classe son œuvre dramatique dans le genre fantasmagorique. Nous privilégions une approche étymologique des termes. De ce fait, deux définitions ont retenu notre attention. Tout d'abord, ce terme tire ses origines du grec « phantasma » qui signifie à la fois fantôme et allégorie. Le dictionnaire encyclopédique insiste sur le double caractère,

³⁵⁹ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 32.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

diabolique et fantastique, lié à ces deux définitions. En effet, une fantasmagorie est à la fois un « *procédé consistant à produire dans l'obscurité, sur une toile transparente, au moyen d'appareils de projection dissimulés, des figures lumineuses diaboliques* », mais également des « *illusions troublantes, visions fantastiques*³⁶¹ ». *Du Sommeil d'Injuste* répond bien à cette définition, dans la mesure où elle projette la vision diabolique d'un dictateur qui vit dans l'opulence alors que son peuple meurt de faim (*DSI*, p. 75). Il dissimule ses vols (*DSI*, p. 63) et organise le génocide des lépreux (*DSI*, p. 64) dans son pays. Son discours cérémoniel ne fait qu'accentuer sa fourberie. Il dit avoir accordé son attention dans les domaines de l'économie, du social et de la culture pour promouvoir l'épanouissement de son pays (*DSI*, p. 68). Le caractère fantastique de cette pièce est manifeste par sa forme qui n'obéit plus aux normes logiques du temps et des lieux, par le dédoublement des personnages et des voix, qui se font l'écho de la voix du chef en une raillerie par assonances. *Du Sommeil d'Injuste* se conforme à la définition du terme fantasmagorie car le procédé de l'allégorie, animant cette œuvre dramatique, produit des fantômes du passé, ressurgis de la colonisation et issus de la période de l'Indépendance, en une sorte de paraphrénie intemporelle. Selon le critique Bernard Mbassi Mineduc, le merveilleux « *relève d'un monde non pas situé dans un au-delà accessible uniquement après la mort mais coexistant avec le monde visible et n'ouvrant ses portes qu'aux initiés*³⁶² ». Nous allons revenir sur la portée du théâtre rituel dans l'étude des temps anciens.

2.1.1.2. Les temps anciens

Deux éléments principaux semblent émerger de notre corpus comme représentatifs des temps anciens : la palabre, tout d'abord, par ses attributs et son utilisation des proverbes (section A), puis le mariage et la dot, ainsi que le rôle de la femme au sein du mariage (section B). Examinons tour à tour comment ces éléments invitent sur scène les temps anciens.

³⁶¹ *Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Larousse, 2008.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/fantastique> (consulté le 06/09/2009).

³⁶² Mbassi Mineduc B., 'L'écriture dramatique camerounaise : une écriture à la croisée des chemins', *op. cit.*, p. 118.

A) La palabre

Il convient tout d'abord de définir la palabre pour mieux en appréhender les formes. Mumpini offre une définition exhaustive qui fait bien ressortir les différentes composantes de la palabre. Il renvoie au sens étymologique du terme qui tire ses origines du mot espagnol « *palabra* » qui signifie parole³⁶³, confirmant, s'il en était besoin, qu'il s'agit d'un usage fondé sur l'oralité. Mais c'est sur la portée sociologique du terme que nous aimerions nous arrêter. La palabre n'est pas un discours trivial, mais « *une institution qui garantit l'ordre social*³⁶⁴ ». En effet, au moyen de la tradition orale, sont réglées toutes affaires concernant la communauté, qu'il s'agisse d'un événement heureux, qui puisse avoir une incidence sur la communauté, tels un mariage, une naissance, ou malheureux, tel un décès. Mais elle décide aussi de l'orientation de la collectivité dans des alliances de paix ou de guerre³⁶⁵. Ainsi, la palabre revêt différentes fonctions sociales que Mumpini regroupe sous « *l'ordre pragmatique, éthique et éducationnel*³⁶⁶ ». Elle touche ainsi les différentes sphères de la société. De ce fait, les fonctions sociales de la palabre poursuivent différents objectifs dans la société africaine, qui visent à unifier le clan dans son espace social et dans le temps : « *Elles tendent à faciliter la communication entre les membres de la société par le dialogue, à renforcer l'esprit communautaire, à rendre la justice et à assurer la pérennité de la culture ancestrale*³⁶⁷ ». C'est sur la survivance de la culture ancestrale en tant que véhicule de la tradition que nous allons amorcer l'étude de *Trois prétendants... un mari*.

Une lecture attentive de *Trois prétendants... un mari* révèle combien les temps anciens sont imbriqués dans la trame même de la pièce et d'ailleurs évoqués directement très tôt dans l'œuvre. Premièrement, en faisant appel à la mémoire ancestrale, Oyono Mbia ancre le récit dans la tradition indigène. L'expression bulu « *Nane Ngôk* » (TPUM, p. 16), employée dès la première scène, renvoie le lecteur au temps des ancêtres et signifie « Maman Ngôk » : « *Les Bulu ont coutume d'exprimer leur surprise ou leur douleur en invoquant à haute voix leurs ancêtres les plus*

³⁶³ Mumpini O., *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

célèbres » (TPUM, p. 119), explique l'auteur dans le glossaire de son œuvre dramaturgique. Le pouvoir des morts sur les vivants et ceux impartis au chef du village sont soulignés en ces termes : « *N'est-ce pas que j'ai vu tous nos pères morts en rêve ? N'est-ce pas que nos pères morts m'ont béni ?* » (TPUM, p. 38). La palabre s'ouvre par le rituel d'invocation des ancêtres afin de gagner leur sagesse et d'obtenir leur bénédiction. Mumpini a fort justement souligné la communion entre les morts et les vivants dans la tradition africaine et son lien avec le cérémonial d'ouverture de la palabre :

Une séance de palabre se déroule selon un cérémonial établi par la tradition. Non seulement elle fait appel à des formules appropriées, à un langage particulier, mais elle nécessite également la mise en œuvre d'un ensemble d'actes, de gestes, d'objets et de symboles qui associent les vivants aux morts dans une même communion d'esprit et qui concourent au respect de la hiérarchie. Elle se tient généralement dans un lieu ouvert au public, la concession du chef par exemple, ou à l'ombre de l'arbre à palabres, ou devant la case à palabres réservée aux esprits des ancêtres³⁶⁸.

L'emplacement de la palabre lui confère un caractère public ou privé, et dans ce dernier cas elle se rapproche de nos conseils de famille. Le but de la palabre est de résoudre par le dialogue un problème posé ou les incidences d'une nouvelle situation en vue de rétablir l'équilibre social. Elle peut alors prendre un caractère « *délibératif, judiciaire, démonstratif*³⁶⁹ » ou consister en un mélange de ces types d'échange. La palabre de *Trois prétendants... un mari* est délibérative puisqu'elle a pour objectif de persuader l'héroïne de se marier avec le grand fonctionnaire Mbia³⁷⁰. Elle réunit le clan et se tient « (...) *en face de la maison principale d'Atangana* » (TPUM, p. 13), dans la cour intérieure. Cette première palabre est donc privée et elle annonce une plus grande palabre publique³⁷¹. Le fait que la palabre se tienne « (...) *par un après-midi bien tranquille* » (TPUM, p. 13) est révélateur de l'exclusion de certains membres : « *le milieu de l'après-midi, heure où généralement les villageois, notamment les femmes et les jeunes, sont en forêt ou en brousse*³⁷² ». Cependant, comme il s'agit d'une palabre privée, les femmes et les jeunes sont admis, mais leur

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁷² *Ibid.*

rôle se réduit à celui de « *figurants-témoins*³⁷³ », ce qui n'est pas le cas lors de la palabre publique dont ils sont généralement exclus, à part certaines femmes âgées. Mumpini justifie l'admission de ces femmes âgées par leur vécu et leur sagesse, mais surtout grâce à leur vieillissement, la transformation physique favorisant la déféminisation³⁷⁴ du personnage : « *La société traditionnelle africaine, dans son ensemble, admet que la femme ménopausée change de nature et assure alors un autre rôle*³⁷⁵ ». Ainsi, le patriarche Abessôlô parle du temps où son épouse, Bella, « *était encore femme* » (TPUM, p. 14), ce qui lui vaut, à présent qu'elle est âgée, d'être admise dans le clan des hommes. Nous notons, d'une part, la suprématie masculine de la société traditionnelle camerounaise et, d'autre part, le rôle en demi-teinte accordé à la femme qui, pour être admise dans ce clan, doit non seulement se déféminiser, ses traits tirés par l'âge, mais en plus adhérer à la vision des hommes, tel que l'attestent les propos de Bella : « *Qu'est-ce qu'il y a encore dans ce monde d'aujourd'hui, mon pauvre mari ? Je vois les femmes manger des vipères, des sangliers, des...* » (TPUM, p. 15). Mais elle retrouve sa féminité dans le clan des femmes : « *Maintenant que nous sommes entre femmes, Juliette, il faut que tu m'expliques ton attitude* » (TPUM, p. 59). Contrairement à Mumpini, il nous semble que loin d'être un objet asexué, la femme âgée s'adapte à son rôle changeant, tour à tour masculine avec les hommes, elle abonde sans risque dans leur sens, féminine avec les femmes, elle ose la critique, la réflexion constructive, libère sa pensée. Bien plus, les sujets-objets dominés de la palabre, femmes et jeunes, deviennent les dominants dans la phase finale de la pièce puisqu'ils récupèrent la parole³⁷⁶. D'une part, la palabre a donc, selon cette œuvre, le pouvoir de s'adapter aux intempéries de la modernité. D'autre part, cette évolution stimule la tradition en intégrant la montée en puissance de la parole des femmes et des jeunes, ouverture en phase avec la modernité globale.

La deuxième palabre, que constitue l'acte deux, revêt un caractère démonstratif. En effet, par un jeu verbal dans lequel la mémoire ancestrale est invoquée sous forme de

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Lors de la Table Ronde effectuée à Yaoundé, nos participants nous ont révélé que Werewere Liking est aussi appelée « bombo », terme qui signifie « initié », mais qui est employé uniquement pour les hommes. Werewere Liking n'étant pas si âgée est pourtant déféminisée. Voir annexe : notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé (LR).

³⁷⁵ Mumpini O., *op. cit.*, p. 12.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

proverbes, le clan des hommes veut démontrer que le haut fonctionnaire Mbia est le meilleur parti pour Juliette.³⁷⁷ Néanmoins, la tradition ancestrale est édulcorée, voire pervertie, car le contexte des proverbes révèle que leur sens premier est quelque peu altéré par l'application qui en est faite par les personnages de la pièce investis d'une certaine autorité. Prenons tout d'abord l'exemple du chef du village Mbarga, qui, tout en reconnaissant la provenance ancestrale de ces proverbes, n'en fait pas moins une application erronée ou quelque peu subjective : « *Nos ancêtres disaient : “Les grands fleuves se reconnaissent toujours par l'importance de leurs affluents”. Je vous demanderai donc : si Mbia nous fait boire tant de vin maintenant, n'est-ce pas la preuve qu'il le fera toujours à l'avenir ?* » (NFMP, p. 37). Ce proverbe, qui énonce une valeur morale, est utilisé ici pour justifier les beuveries du chef du village. La tradition ancestrale, avec ses préceptes malmenés, sombre en crise à plus d'un niveau. En effet, la coutume traditionnelle veut que tout nouvel arrivant dans un village soit présenté au chef. Mais il semble que la coutume n'ait pas été respectée. C'est pourquoi, Mbarga, le chef du village s'inquiète de savoir si Atangana, le père de Juliette, a bien indiqué au haut fonctionnaire Mbia sa fonction : « *Est-ce que tu as déjà dit au fonctionnaire que je suis le chef de ce village ?* » (TPUM, p. 30) et pire encore, il doit se présenter lui-même à ce fonctionnaire : « *Monsieur le fonctionnaire, c'est moi Mbarga !* » (TPUM, p. 30). Le protocole traditionnel n'est pas respecté. De plus, en raison de son statut officiel, il incombe au chef de village de présider toute palabre publique. Pourtant, Mbarga doit avec effort s'insérer dans la conversation : « *Vous m'étonnez beaucoup dans ce village. Quand il y a des affaires importantes à régler, vous vous mettez à caqueter comme des femmes, au lieu de me laisser parler* » (TPUM, p. 37). La tradition ancestrale de la palabre est en crise et l'autorité traditionnelle remise en cause. Comme le souligne Mumpini, le dramaturge souhaite illustrer « *la crise de toute une collectivité*³⁷⁸ ». Puis, le deuxième prétendant, Mbia, le haut fonctionnaire, s'exprime en ces termes : « *Nos ancêtres avaient l'habitude de dire : “Le premier jour du mariage n'en est que le commencement”. C'est pourquoi je vous ai d'abord apporté deux cent mille francs* » (NFMP, p. 40). De nouveau, la fonction moralisatrice des proverbes est détournée, voire corrompue. Notre analyse aboutit à une première constatation : la corruption du

³⁷⁷ Le premier parti est un paysan nommé Ndi. Il a versé 100 000 F CFA pour la dot de Juliette. Le haut fonctionnaire Mbia semble donc un meilleur parti (TPUM, p. 15).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

sens premier de ces proverbes manifeste et dénonce celle des colons. De ce fait, les ancêtres deviennent le point de référence, la valeur refuge qui recentre les idées par opposition aux valeurs européennes ainsi que l'énonce le chef du village : « *Quand nos ancêtres étaient, est-ce que de pareilles choses se seraient passées ? Jamais ! N'est-ce pas que les blancs sont venus nous gâter le pays ?* » (TPUM, p. 80). Notre analyse de *Trois prétendants... un mari* nous conduit à une deuxième constatation : en cas de problème, la société camerounaise tend à se tourner vers les valeurs refuges de la vie au village, comme l'indiquent les propos suivants : « *Mieux vaut essayer de nous entendre entre villageois, avant que les grands hommes de la ville ne soient au courant...* » (TPUM, p. 71). Ce raisonnement révèle les choix douloureux entre l'authenticité communautaire du monde ancien et l'autonomie dérangeante mais plus ouverte de la modernité.

Notre fille ne se mariera pas ! fait aussi usage des proverbes pour invoquer les ancêtres, mais en filigrane : « *Comme le disaient nos ancêtres : "Une femme est semblable à une poule : si tu fais attention aux mille choses qu'elle picore, jamais tu ne voudras en manger le gésier !"* » (NFMP, p. 63). La sagesse ancestrale est remise en question lors de l'évaluation de la tradition au regard de l'enseignement scolaire, osée par le chef du village qui fait figure d'autorité : « *Tu sais bien qu'on leur enseigne des choses supérieures à la sagesse de nos ancêtres* » (NFMP, p. 68). La sagesse ancestrale est présentée comme surannée, voire misogyne, et ne résiste pas dès lors qu'elle est mise en parallèle avec la modernité : « *C'est la vie qui devient de plus en plus moderne. Les jeunes gens de maintenant veulent épouser des filles instruites, capables de servir des apéritifs à leurs invités en discutant des choses du pays des blancs*³⁷⁹ » (NFMP, p. 69). Ce raisonnement est même poussé plus loin dans les propos de Colette, jeune fille qui détrône le chef et représentante de l'élite intellectuelle camerounaise. Elle associe le temps des ancêtres à « *l'époque de la sauvagerie* » (NFMP, p. 137). Notre analyse des temps anciens nous amène à conclure qu'Oyono Mbia a voulu montrer dans cette deuxième pièce de théâtre qu'après l'Indépendance, la tradition ancestrale est bafouée au profit de la modernité par l'anéantissement discursif de la palabre traditionnelle.

³⁷⁹ Nous avons laissé dans les œuvres de notre corpus « blanc », b minuscule, sans indication [sic] pour garder le ton ironique des auteurs.

Werewere Liking propose un modèle différent de la palabre traditionnelle. Il convient tout d'abord de rappeler que si le théâtre rituel de Werewere Liking tire ses origines des temps mythiques, il est aussi ancré dans les temps anciens. En effet, la tradition initiatique utilisée dans *Une Nouvelle Terre*, qui purifie les différents personnages, remonte à l'ancêtre Ki-Yi-Kii « *maître de la diplomatie au début de la diaspora bassa*³⁸⁰ ». Le Ki-Yi est « *une initiation secrète bassa. (...) Ses membres étaient chargés de régler les problèmes de la vie sociale*³⁸¹ ». Ki-Yi signifie en bassa « *connaissance ultime*³⁸² ». Le principe de ce rituel initiatique repose sur une étoile à cinq branches « *symbolisant chacune un idéal à atteindre pour vaincre ses faiblesses et les transformer en forces*³⁸³ ». La première pointe représente la pointe du corps, la seconde la pointe des émotions, la troisième la pointe de la pensée, la quatrième la pointe de la volonté et la cinquième la pointe de la conscience³⁸⁴. L'étoile doit être dessinée d'un seul trait de crayon au nom de la continuité du tracé initiatique. On ne doit pas s'arrêter sous peine de mort. L'émotion et la volonté sont du côté gauche de l'étoile car elles appartiennent au subjectif, la pensée et le corps à droite car ils appartiennent à l'objectif³⁸⁵. Chaque membre doit fortifier les pointes de son étoile pour retrouver l'harmonie et « *construire une société d'hommes forts*³⁸⁶ ». Ainsi, dans sa forme, le rituel initiatique s'apparente à la palabre démonstrative laquelle, comme le démontre Mumpini, peut revêtir quelquefois l'aspect d'une séance thérapeutique dont le but est tout d'abord une prise de conscience d'un problème particulier³⁸⁷ en vue d'« *obtenir une rééquilibration du système ou, si l'on préfère, une réconciliation des différents protagonistes en présence : le malade, sa famille, le sacré et le village tout entier*³⁸⁸ ». Le rituel initiatique d'*Une Nouvelle Terre* concerne un village qui se meurt. L'énoncé du problème constitue « *la pointe du corps qui est ici l'élément moteur : par les rythmes de toutes sortes (danses, battements des mains, balancements), les sons (chants), un premier consensus*

³⁸⁰ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 61.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 61.

³⁸² Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 159.

Orlando explique que le Théâtre Ki-Yi Mbock fut fondé en 1985. Les pièces de Werewere Liking que nous étudions étant situées en 1980, nous ne faisons qu'une référence passagère à ce théâtre davantage basé sur un rituel de guérison.

³⁸³ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 61.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁸⁷ Mumpini O., *op. cit.*, p. 7.

³⁸⁸ Thomas L. V., & Luneau R., *Les Sages dépossédés : univers magique de l'Afrique noire*, Laffont, 1977, p. 93, in Mumpini O., *op. cit.*, p. 7.

s'installe et permet l'ouverture du rituel. (...) Une Nouvelle Terre insiste sur les cris (Heyoom), les rythmes de désespoir et de pleurs ; le peuple se tord de douleur en faisant claquer le fouet³⁸⁹ ». Cette pointe est représentée dans la pièce par le peuple³⁹⁰. La pointe des émotions est figurée par le flic et le chef³⁹¹ : « La pointe émotionnelle touchée ici fait particulièrement appel au corps et au mental : les personnages s'expriment aussi bien gestuellement qu'à travers leurs propres commentaires³⁹² ». Le sage et Nguimbus (le mari de Soo) se situent à la pointe de la pensée³⁹³ « de l'intellect qui domine cette période où l'analyse et la réflexion s'imposent. C'est ici que le spectateur apprend à se faire une opinion, à émettre un jugement, à voir une situation sous tous ses angles et à se situer face au problème qu'elle pose³⁹⁴ ». Il n'est pas étonnant que Nguimbus soit appelé « l'intellectuel du village » (NT, p. 19). Soo représente la pointe de la volonté. Elle « relance l'angoisse créatrice qui, une fois libérée, s'oriente vers l'acte³⁹⁵ ». Le Ndinga (l'artiste) domine la pointe de la conscience, qui, à la clôture du rituel, permet aux énergies d'être « restaurées ou réharmonisées » pour arriver à « un état de conscience supérieur³⁹⁶ ». Et c'est sur cette pointe de la conscience que se termine *Une Nouvelle Terre* : « Ils conservèrent la clé de la conscience. (...) Ce précepte est la pierre angulaire sur laquelle tu bâtiras le nouveau village, au cœur d'une nouvelle terre. Je le tiens de mon ancêtre, qui le tient de son ancêtre, qui le ramena de la Pierre au Trou, de l'autre côté du fleuve » (NT, p. 45-46). Le rite du départ, qui est « la gestuelle de l'alchimie des nouveaux lieux », s'achève « dans une harmonie retrouvée, et cette fois, le bras droit sur le bras gauche... » (NT, p. 47). L'originalité de cette démarche initiatique est la création à la fin du rite d'une sixième pointe à l'étoile en prolongement de la conscience et qui forme ainsi « deux triangles juxtaposés : un triangle d'émission, pointe en haut et un triangle de réception pointe en bas³⁹⁷ ». La pointe en bas symbolise l'infini ou le spirituel, la pointe en haut, le

³⁸⁹ Hourantier M.-J., p. 65-66.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

³⁹² *Ibid.*, p. 67.

³⁹³ *Ibid.*, p. 69.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

plan fini ou le matériel³⁹⁸. Hourantier établit le lien entre les pointes de l'étoile et les différents personnages d'*Une Nouvelle Terre* :

Le Chef, le Flic et le Peuple, préparés à l'action vont constituer un premier triangle d'émission autour du masque de Ngué porté par l'Enfant. Le Chef et le Flic incarnant la loi, projettent devant eux le Peuple qui émet une idée-force suffisamment puissante pour la manifester. Dans le deuxième triangle, Nguimbus reçoit la réponse qu'il transmet au sage qui la passe à son tour affinée à Soo. Et la parole jaillit de la Femme, éternel symbole de la fécondité triomphante³⁹⁹.

Dans la scène finale de la pièce, la femme Soo incarne à elle seule les différentes pointes de l'étoile (*NT*, p. 48). Valerie Orlando cite Werewere Liking comme pionnière de la voix des femmes, regrettant dans le même temps qu'Oyono Mbia leur laisse, en revanche, peu de place⁴⁰⁰. Pourtant, dans *Trois prétendants... un mari et Notre fille ne se mariera pas !* la voix finale qui fait autorité est celle de la femme. Juliette, par le stratagème de la dot volée, se mariera avec celui qu'elle a choisi, et Charlotte n'a pas attendu l'approbation de ses parents. Dans *Une Nouvelle Terre*, Soo devient le lien unificateur de toutes les pointes de l'étoile. La tradition ancestrale, qui veut que la mère soit au centre de la famille, est bien illustrée dans ces trois pièces, bien que de façon différente. Nous avons aussi observé comment la femme était exclue des palabres publiques, sauf si elle était âgée. Le nouveau modèle de palabre, présenté par Liking, s'adapte à la société moderne où, comme en Occident, la femme est censée exercer un droit de parole à égalité avec celui des hommes.

Dans *Une Nouvelle Terre*, nous avons assisté à une session de rituel initiatique complète et fructueuse. *Du Sommeil d'Injuste* met en scène l'antonyme d'*Une Nouvelle Terre*, ou l'anti-rituel. En effet, le Chef, principal personnage de la pièce, est malade. Des dartres apparaissent sur son corps, mais au lieu de passer par la tradition du rituel initiatique, qui, par le processus de prise de conscience du problème, de l'auto-accusation, de la confession et de la purification, aboutirait à sa guérison, il a recours à un simulacre de rituel avec une cérémonie transformée en mascarade des problèmes internes de son régime dictatorial. Dans cette pièce, le

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed.), *op. cit.*, p. 155.

théâtre rituel initiatique prend la forme de la palabre judiciaire, qui a pour but « *après un temps d'accusation ou de défense, de rechercher l'équité et de régler le litige par un compromis*⁴⁰¹ ». Dans le processus de la palabre judiciaire, l'échange d'accusation et de défense a lieu devant un roi, ou un chef, ou devant les ancêtres de façon invisible⁴⁰². Mais dans *Du Sommeil d'Injuste*, le Chef, représentant de l'autorité, est lui-même à la base des problèmes qui affligent son règne. De ce fait, Liking met à l'index les représentants de l'autorité dans la société africaine. En effet, le problème essentiel se situe à la pointe du corps représentée par le Chef. Pour conjurer sa maladie naissante, il devrait respecter les étapes du rituel d'auto-accusation pour que les différentes pointes de l'étoile puissent être mises en activité. Mais s'il convoque son peuple, c'est pour une cérémonie grandiose où la beauté des objets, des denrées alimentaires et de l'apparat vestimentaire masque la laideur de sa maladie. Tout est faux jusqu'au bal discordant où les invités dansent une valse au son d'un tam-tam⁴⁰³. La pointe de l'émotion est au cœur de la pièce, mais elle ne peut s'exprimer pleinement dans ce luxe qui côtoie la pauvreté. L'extrait suivant, repris par Hourantier, confirme ce point : « *Tu voudrais que je chante la joie de vivre, que je parle des fleurs et des oiseaux ! (...) Tu voudrais que j'écoute les papillons et les ruisseaux, que je peigne les forêts et les chutes d'eau ! (...) Je ne puis me payer le luxe d'être sereine. Le tourment me fouille comme la faim fouille les miens* » (DSI, p. 70-75). La pointe des pensées n'est pleinement activée que lorsque des solutions sont proposées. Hourantier souligne que la résolution du problème pourrait passer dans cette pièce par le Courtisan : « *Le Courtisan, par son statut, pourrait jouer le rôle du Meneur de rite, mais sa position est très ambiguë ; il ne montre aucune rigueur, il ne conduit jamais jusqu'au bout une analyse pour convaincre le Chef ou organiser une discussion avec ses sujets. Il devient même partial et sert la plupart du temps les intérêts des plus puissants*⁴⁰⁴ ». Il propose comme solution de fonder une nouvelle religion pour apaiser les esprits, de prêcher « *une nouvelle terre où il n'y aura plus la faim* » (DSI, p. 79). La pointe de la volonté demeure stérile, ne génère aucun idéal. Le peuple est faible ou complaisant. Soit les accusations ne sont pas assez directes : « *Je ne puis me payer le luxe d'être sereine* » (DSI, p. 76) soit le peuple chante les louanges du chef : « *Vive son*

⁴⁰¹ Mumpini O., *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 6.

⁴⁰³ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

*excellence. (...) Un bain de foule pour le chef. » (DSI, p. 81). Il n'existe aucune volonté tangible d'améliorer la situation. Enfin, la pointe de la conscience est émoussée, le confort de l'illusion triomphant. En effet, le Chef Supérieur, selon la présentation des personnages au début de la pièce, joue le subconscient du chef (DSI, p. 55), ne manifeste aucun remords. Il refuse de reconnaître ses torts, bien qu'il tente de masquer les problèmes saillants : « *Il faut faire quelque chose ! Calmer sinon les estomacs, du moins les esprits qui s'échauffent !* » (DSI, p. 77). Dépassé, il ne propose comme solution que de faire un discours. Le rituel initiatique de guérison est avorté, ce qui aboutira à la fin de la pièce à la mort du Chef Supérieur. Dans le rituel initiatique traditionnel, il est crucial d'éprouver toutes les étapes du processus initiatique sous peine de voir les forces négatives enserrer le groupe : « *Ainsi avec ces pièces, on a pu saisir l'importance de la structure de l'Etoile à cinq branches, de cette armature secrète sans laquelle un rituel ou ne peut fonctionner ou s'opère en sens contraire en laissant les forces négatives envahir le groupe*⁴⁰⁵ ». Pour que la sixième pointe de l'étoile puisse apparaître, toutes les pointes de l'étoile doivent être activées. Nous pouvons établir un parallèle entre le refus du Chef de se plier à la tradition du rite initiatique et les conséquences désastreuses de ce refus avec la société africaine actuelle, qui a tendance à préférer la modernité aux valeurs traditionnelles. Le message de Liking est clair. Le non retour à la tradition, ou l'anti-rituel, signifie non seulement un appauvrissement des valeurs intrinsèques à la société africaine mais sa mort certaine.*

Néanmoins, à ce stade de notre analyse, nous émettons des réserves quant au côté pratique d'une telle approche. En effet, le rituel initiatique est avant tout pratiqué par les tribus bassa du Cameroun et ne s'étend pas à toute l'Afrique, bien que le théâtre rituel soit enseigné en Côte d'Ivoire et que le rituel en général, sous une forme ou une autre, fasse partie intégrante de la culture africaine. De plus, il faut être initié⁴⁰⁶ pour pouvoir participer pleinement au théâtre rituel, bien qu'Hourantier estime que

⁴⁰⁵ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 76.

⁴⁰⁶ Lors d'une table ronde avec des poètes et dramaturges camerounais à Yaoundé, nous avons soulevé la problématique de notre corpus d'étude de la dramaturgie au Cameroun et posé la question de savoir si Werewere Liking est lue et ses pièces jouées dans le pays. Nos interlocuteurs ont rétorqué qu'il faut être initié pour bien comprendre le théâtre de Liking et ont émis des craintes quant à poursuivre une discussion sur ce sujet qualifié de tabou. En effet, l'élément de magie qui pourrait être lié au théâtre rituel ne convient pas à tous. Voir annexe : notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé et celui de monsieur Wilfried Mwenyer (LR).

les spectateurs peuvent bénéficier de ses bienfaits par une réflexion sur les échecs⁴⁰⁷ du rituel s'il a été avorté. De plus, selon sa personnalité, le public peut s'identifier aux cinq pointes de l'étoile, quelle que soit son appartenance ethnique ou culturelle. Ainsi, comme le démontre Hourantier, « *les intellectuels, les émotifs, tous trouvent le moment qui leur convient pour "rentre" dans le spectacle et apprécier* »⁴⁰⁸. Notre analyse aboutit, d'une part, sur le souci de Liking d'universaliser son message et, d'autre part, sur le besoin de proposer un nouveau modèle de la palabre traditionnelle, plus universel et adapté à la société moderne.

B) Le mariage et la dot

En Afrique, tout comme ce fut le cas en Europe, la fonction du mariage n'était pas seulement d'unir deux individus, mais deux familles, voire deux clans, deux villages et de permettre « *le renouvellement de la lignée* »⁴⁰⁹. En Afrique, au vu de la littérature camerounaise, le mariage n'est pas un acte individuel, il est avant tout l'affaire de la communauté comme l'affirme l'écrivain camerounais Francis Bebey : « (...) *Cela a toujours été le devoir de la communauté de marier ses enfants* »⁴¹⁰. Comme le suggère l'ethnologue Patrick Mérand, en Afrique, le choix d'un conjoint est directement lié à l'observance de la tradition, et tout particulièrement « à *l'autorité de ceux qui sont les piliers et les garants de cette société : les anciens* »⁴¹¹. Le choix d'un conjoint est un acte collectif, car, d'une part, l'expérience des anciens est considérée comme primordiale à la réussite d'un mariage, mais par ailleurs d'autres facteurs entrent en ligne de compte, comme l'honneur du clan et le respect des coutumes propres à ce clan.⁴¹²

Le mariage et la dot sont les points centraux de *Trois prétendants... un mari*. Une lecture superficielle amènerait le lecteur à croire que cette pièce élève une critique du système de la dot et du mariage en général au Cameroun : « *D'après toi, il fallait*

⁴⁰⁷ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 77.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Guillou A., *Corps utile, corps fertile*, Les Cahiers du LERSCO, n°7, Nantes, Université de Nantes/CNRS, janvier 1985, p. 21.

⁴¹⁰ Bebey F., *Le fils d'Agatha Moudio*, Éditions CLÉ, 1967, p. 60.

⁴¹¹ Mérand P., *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*, L'Harmattan, Paris, p. 74.

⁴¹² Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 75.

attendre pour consulter Juliette elle-même avant d'accepter la dot » (TPUM, p. 15)⁴¹³. Au contraire, Oyono Mbia veut montrer que parce que la tradition n'a pas été respectée quant aux coutumes entourant le mariage, ce dernier est voué à l'échec : « *Il ne s'agit donc pas ici d'une pièce "contre la dot" : on dénonce plutôt un système "moderniste" faisant fi de la volonté de la fille à marier*⁴¹⁴ ». En ce sens, Oyono Mbia se montre très traditionaliste. Nous avons évoqué la vision d'Ongoum Mumpini qui, rappelons-le, résumait le rôle de la femme camerounaise à deux fonctions, travaux agricoles et procréation⁴¹⁵, et dont l'avis n'est pas requis pour les décisions majeures de sa vie. Seule la femme ménopausée⁴¹⁶ a le droit à la parole, grâce à sa déféminisation.

Cependant, Simon David Yana donne une vision bien différente de la femme camerounaise. Il révèle qu'elle a « *La possibilité d'accepter ou de rejeter celui qui est proposé par la parentèle (...)*⁴¹⁷ ». Seules les femmes Peul du nord-Cameroun ne peuvent exercer ce choix, mais elles peuvent exprimer leur désaccord a posteriori, en divorçant⁴¹⁸. Cette première pièce de Ferdinand Oyono Mbia concerne la tribu boulo au centre-sud du Cameroun et de ce fait, la promise jouit de cette liberté d'expression. Néanmoins, cette assertion doit être tempérée par le caractère collectif de toute alliance matrimoniale, tel que Mérand l'a souligné, la jeune fille devant alors faire face à tout un bloc communautaire vis-à-vis de son refus.

Alors que Mérand lie la tradition avec la dot, qu'il définit comme « *une somme d'argent ou un transfert de biens versé par le garçon ou ses parents à la famille de la jeune fille*⁴¹⁹ », la sociologue Irène Albert signale l'émergence de la monétarisation de la dot depuis la colonisation⁴²⁰ et la notion d'individualisation sociale liée au modernisme : « *On peut s'étonner de l'importance des transactions monétaires accompagnant le mariage coutumier. Initialement, celles-ci n'existaient*

⁴¹³ Voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé. Lors des fiançailles, la mariée a dû donner son accord avant que les fiançailles ne soient prononcées (LR).

⁴¹⁴ Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 134, dossier à la fin de la pièce.

⁴¹⁵ Mumpini O., op. cit., p. 38.

⁴¹⁶ *Ibid.*, 12.

⁴¹⁷ Yana S. D., 'Statuts et rôles féminins au Cameroun', *Politique Africaine, L'Afrique des femmes*, n° 65, Khartala, 1997, p. 36.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Mérand P., op. cit., p. 76.

⁴²⁰ Albert I., *Des femmes. Une terre. Une nouvelle dynamique sociale au Bénin*, L'Harmattan, 1993, p. 20.

*pas. La dot a donc changé de nature au fil du temps et, plus particulièrement, sous l'influence de l'intégration marchande et de l'individualisation sociale*⁴²¹ ». Ainsi, dans la pièce, Atangana, le père de Juliette, s'est écarté du modèle traditionnel de la dot. L'appât du gain se traduit dans ses propos. La scolarisation de sa fille n'avait qu'un but lucratif : « *En l'envoyant au collège, j'avais bien raison de dire à tout le monde : "Un beau jour, cela me rapportera !"* » (NFMP, p. 15). La manière traditionnelle d'appréhender la dot suit un protocole qui, d'après Oyono Mbia, combine à la fois l'attachement au système traditionnel d'échange et une application de caractère plus ou moins moderne selon le contenu des cadeaux apportés et de la monétarisation de la dot.

Partout, dans le Centre et le Sud du Cameroun, les pourparlers relatifs au mariage se déroulent suivant un protocole qui n'a rien à voir avec la façon cavalière que nous trouvons dans *Trois prétendants... un mari*. Les cérémonies prennent au moins deux journées, la première pour accueillir les visiteurs et se faire présenter les cadeaux apportés, la seconde réservée à la tenue de palabre proprement dit. Les cadeaux à apporter sont, suivant les régions et les ethnies, deux ou quatre « dames-jeannes » de vingt litres de vin rouge, deux sacs de riz, deux chèvres, un porc, des bouteilles de rhum, des pagnes, et une somme d'argent à déposer sur tout cela. Après avoir vérifié que rien ne manque – une liste aura, au préalable, été envoyée au prétendant – on demande à la jeune fille de prouver publiquement son consentement au mariage en allant ramasser la somme d'argent déposée pour la remettre à son père ou à son tuteur légal. Après ce geste symbolique, le mariage est déclaré accordé. Les discussions sérieuses peuvent alors commencer⁴²².

Le non-respect de la tradition ancestrale en matière de pourparlers matrimoniaux est manifeste par le grand-père Abessôlô. Il s'empare avidement de la dot versée par le premier prétendant Ndi, un jeune cultivateur, sans le consentement de sa petite-fille. Ceci constitue le premier vice de forme dans la procédure traditionnelle des mariages. La démarche habituelle au Cameroun, consistant à organiser une fête où le prétendant apporte dans un premier temps des cadeaux à sa future belle-famille, et plus tard la dot, n'a pas eu lieu. En s'emparant immédiatement de la dot, Abessôlô a transgressé la tradition qui consiste à laisser la future fiancée prendre la dot et la remettre à son père en signe d'assentiment de sa future union (TPUM, p. 133). Les anciens sont supposés être les garants de la tradition ancestrale. Or, le comportement

⁴²¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴²² Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 133-134, dossier à la fin de la pièce.

« anormal » du grand-père puise ses racines dans la période de la colonisation durant laquelle il a grandi et s'est corrompu, époque marquée dans une large mesure par le non-respect et le rejet de la tradition africaine. Irène Albert souligne la dégradation du système de la dot qui, de nos jours, revient à un échange commercial.⁴²³ Bien que Mumpini ait souligné la « *relation femme-dot-rentabilité économique*⁴²⁴ », il signale que cette pratique s'écarte du modèle traditionnel de la dot : « *La dot n'était qu'un cadeau ; c'était en quelque sorte un signe symbolique qui marquait l'union de l'homme et de la femme et scellait l'alliance des deux familles*⁴²⁵ ». Dans un premier temps, Atangana, le fils d'Abessôlô, apparaît plus respectueux de la tradition que son père. Il semblerait que les rôles se soient inversés, que les anciens, autrefois porteurs de la sagesse traditionnelle, se soient pervertis en s'écartant du modèle de leurs ancêtres au profit de l'appât du gain individualiste appris sous la colonisation.

Un deuxième vice de forme est commis lorsque le deuxième prétendant, le haut fonctionnaire, Mbia propose le double de la somme versée par son rival, le paysan Ndi. Atangana, le père de Juliette ne cherche pas le consentement de sa fille. Il approuve sans réserve le mariage avec le haut fonctionnaire, ce qui, une fois encore, n'est pas conforme à la tradition : « *Mariage accordé ! Donne-moi l'argent !* » (TPUM, p. 40). De plus, tout prétendant se doit de suivre le protocole prévoyant d'apporter un certain nombre de cadeaux suivant une liste établie au préalable par la famille de la future épouse, avant même qu'elle ne donne son assentiment pour le mariage. Or, les paroles qui suivent suggèrent que la tradition a été négligée, puisque la main de la jeune fille a déjà été accordée quand ces paroles sont prononcées : « *Est-ce que tout le monde a déjà dit à Mbia ce qu'il doit encore apporter avant d'avoir notre fille ?* » (TPUM, p. 41) et comme l'a souligné l'auteur, avant que toute négociation n'ait lieu, certains cadeaux traditionnels doivent être présentés à la famille (TPUM, p. 134).

L'acceptation de deux dots en même temps constitue un troisième vice de forme. Le père de Juliette a accepté cent mille francs versés par un jeune paysan et deux cent mille francs par un haut fonctionnaire (NFMP, p. 52). La tradition africaine interdit

⁴²³ Albert I., *op. cit.*, p. 30.

⁴²⁴ Mumpini O., *op. cit.*, p. 13.

⁴²⁵ Menga G., *L'Oracle*, Éditions CLÉ, Yaoundé, 1976, p. 89, in Mumpini O., *op. cit.*, p. 13.

pourtant d'accepter deux prétendants en même temps. L'argent semble être la motivation principale de ce mariage, puisqu'il servira aussi à financer la dot de la future épouse du frère de Juliette (NFMP, p. 46), qui à son tour aidera sa belle-mère à la culture de l'arachide et du maïs (NFMP, p. 60). Tout comme Albert, Bjornson voit dans cette attitude vis-à-vis de l'argent l'influence de la colonisation : « *The major change that had taken place in the world of Oyono Mbia's characters was the introduction of a money economy, and all his plays revolve around the way characters define themselves in relation to the wealth and status made possible by money* »⁴²⁶. Nous adhérons à la vision de Bjornson dans une certaine mesure. Bien que les vices de formes dans le protocole du mariage laissent à penser que l'argent et le statut social sont bien les préoccupations principales de la famille de Juliette, nous soulignons cependant le caractère collectif de l'apport que cet argent produira non pas pour un individu en particulier, mais pour toute la famille. Quant à Juliette, elle adopte une attitude à la fois individualiste et résolument moderne en ce sens qu'elle ne se laisse pas guider pour le choix d'un conjoint, mais qu'elle se soumet volontiers à la tradition de la dot en utilisant l'argent des deux premiers prétendants pour subventionner la dot du troisième prétendant peu fortuné du fait de son statut d'étudiant. En d'autres termes, elle fait également preuve d'esprit communautaire. En effet, comme le démontre Mérand, aller à l'encontre du système traditionnel de la dot reviendrait à ce que « (...) *le jeune couple se coupe définitivement non seulement de leur famille respective, mais aussi de leur clan et de leur village. L'individualisme au sein d'une société communautaire est une utopie* »⁴²⁷. Mumpini conclut qu'Oyono Mbia « *fait de son personnage central, Juliette, un être écartelé, soumis aux pressions de la tradition et de la modernité* »⁴²⁸. Nous reconnaissons plutôt le souci du dramaturge de mettre en exergue l'espace du pouvoir de la femme camerounaise qui, loin d'être faible, bénéficie de toute la latitude de la ruse. La femme réussit grâce à un stratagème à solutionner un problème collectif par un syncrétisme culturel : choix du conjoint = acte individualiste/paiement de la dot = acte collectif. Elle élève ainsi le statut passif de la femme objet à celui de sujet actif.

⁴²⁶ Bjornson R., *The African Quest for Freedom and Identity – Cameroon Writing and the National Experience*, op. cit., p. 243-244.

⁴²⁷ Mérand P., op. cit., p. 79.

⁴²⁸ Mumpini O., op. cit., p. 51.

Tout comme dans *Trois prétendants... un mari*, le point central de *Notre fille ne se mariera pas !* est le mariage, mais ce qui interpelle le lecteur, c'est la forme négative du titre. En effet, la fille du chef du village doit payer une dette morale à sa famille avant d'envisager son propre mariage, dette qui permettra au chef du village polygame de payer la dot de sa nouvelle épouse (NFMP, p. 17), étant le mari de huit femmes et à la tête de trente enfants (NFMP, p. 57). La notion de communauté est de nouveau au cœur de l'œuvre dramaturgique d'Oyono Mbia. En effet, Simon David Yana explique que « *Le mariage traditionnel est, dans la plupart des ethnies du Cameroun, une alliance entre deux clans qui échangent une femme contre une compensation matrimoniale qui servira ultérieurement à un nouvel échange*⁴²⁹ ». En fait, le prix reçu pour la dot d'une fille permettra de monnayer celle de son frère.

Pour le lecteur occidental, la polygamie revêt une connotation péjorative, notamment par les conséquences potentiellement dramatiques qu'entraîne par exemple la jalousie entre les épouses (NFMP, p. 19). Oyono Mbia a le souci de rééquilibrer cette vision en nous indiquant que les enfants issus d'un mariage polygame ne sont pas des individus appartenant à leur propre mère, mais à toutes les épouses : « *J'avais dit à toutes mes femmes, ses mères : « Préparez-moi de quoi aller donner à votre fille Charlotte ! »* (NFMP, p. 18). De plus, il voit dans la polygamie l'antidote contre l'infidélité conjugale du mari : « *Depuis tout le temps que je te conseille de devenir polygame ! Tu préfères rester là, à faire rôtir des macabos au-dessus des braises comme un pauvre célibataire chaque fois que ta femme s'enfuit pour aller rejoindre un de ses amants ! »* (NFMP, p. 54). Nous notons le contraste que l'auteur crée entre l'individualisme de la monogamie et le collectivisme de la polygamie où la femme, instrumentalisée, remplit une fonction utilitaire dans la société camerounaise⁴³⁰. C'est dans cet esprit que s'entendent les propos du chef du village tandis que les femmes travaillent à l'agriculture : « *Je ne suis pas de ces gens-là qui n'épousent une femme qu'à cause de ce qu'elle a entre les cuisses ! Moi, quand je regarde une femme, je me dis : "Est-ce qu'elle va me semer des arachides comme il faut ?"* » (NFMP, p. 57). Mais c'est sur la collision entre les valeurs traditionnelles, qui prônent la polygamie et celles enseignées sous la colonisation, qui encouragent la

⁴²⁹ Yana S. D., *op. cit.*, *Politique Africaine*, *op. cit.*, p. 35-36.

⁴³⁰ La polygamie sera analysée dans le chapitre trois du cinéma camerounais, dans le cadre du film *La Reine Blanche*.

monogamie, que le dramaturge attire notre regard. D'une part, le catéchiste protestant Nkatefoe dit que : « *Jamais les polygames n'entreront au royaume des cieux !* » (NFMP, p. 28). D'autre part, Mbarga, le chef du village demande : « *Comment veux-tu que j'accepte ta vie éternelle s'il faut pour cela renvoyer toutes mes femmes chez elles en ne gardant que la première ? Est-ce que Matalina serait capable, à elle seule, de nourrir mes trente enfants ?* » (NFMP, p. 64). Par ces tiraillements, Oyono Mbia soulève la complexité de la société camerounaise après l'Indépendance où les idées traditionnelles se heurtèrent à la modernité. Ainsi, les femmes camerounaises après l'Indépendance ne manifestent plus le même respect qu'autrefois envers l'autorité patriarcale. Les propos qui suivent illustrent bien ce fait. Marthe, une des femmes du chef, dit : « *Qui t'a dit que j'avais un mari ?* » (NFMP, p. 28). Lorsque son mari l'appelle, elle et les autres femmes ne se précipitent pas à sa rencontre : « *Quoi ? Quelle est cette façon de répondre quand l'homme qui t'a fait venir dans ce village t'appelle ? J'ai versé une dot suffisante à tes parents, non ?* » (NFMP, p. 53). Après l'Indépendance, nous observons une société en pleine mutation qui questionne les valeurs traditionnelles : « *Que les choses ont changé ! (...) Les filles de maintenant ne veulent plus être comme leurs mères !* » (NFMP, 58). Oyono Mbia souligne le décalage entre la société traditionnelle camerounaise sous la colonisation et celle après l'Indépendance : « *C'est la vie qui devient de plus en plus moderne ! Les jeunes de maintenant veulent épouser des filles instruites, capables de servir des apéritifs à leurs invités en discutant des choses du pays des blancs (...) Le progrès ! Comme je le disais donc, il me faut une femme instruite et moderne* ». (NFMP, p. 69-70) Modernité et progrès se confondent en synonymes dans la société camerounaise indépendante et les valeurs traditionnelles des temps anciens sont reléguées au second plan. De ce fait, une partie de l'élite cultivée de Yaoundé, représentée par Colette, rejette la polygamie et la dot (NFMP, p. 176) : « *Ça ne te fait rien que ton mari devienne polygame ? (...) Espérons plutôt qu'il n'osera jamais ! Pensez donc ! Une fille émancipée, licenciée ès lettres...* » (NFMP, p. 112-113), alors que Charlotte représente celle qui préfère les valeurs traditionnelles : « *On s'est marié, c'est tout ce qui m'intéresse ! Pourvu que je reste sa première femme. (...) Mon père est polygame, tu sais !* » (NFMP, p. 112-113). Dans cette deuxième pièce, Oyono Mbia dissèque toute la difficulté d'adaptation au monde moderne de la société

camerounaise en pleine mutation après l'Indépendance, sans tomber dans le déchirement, ni l'oubli, ni le recul.

2.1.2. Le temps historique

L'histoire d'un pays est toujours scandée de facteurs extérieurs, tels que des invasions, qui ont un profond impact sur le patrimoine traditionnel des habitants. Les modèles hiérarchiques et d'organisation sociale imposés sous la colonisation aux tribus africaines en sont un exemple fondamental et se sont perpétués bien au-delà de la période de la colonisation. Or, les dramaturges camerounais retranscrivent l'époque de la colonisation (section 2.1.2.1.) et celle écoulée depuis l'Indépendance (section 2.1.2.2.), par l'interprétation de chacune des entités sociales bouleversantes ou bouleversées du temps colonial, puis en proposant un modèle de réparation par la palabre et le rite initiatique, remettant au goût du jour l'identité culturelle.

2.1.2.1. Le temps colonial

Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons mis en exergue la difficulté de situer avec exactitude l'émergence du théâtre au Cameroun. A l'appui des recherches de Jacqueline Leloup, le dramaturge Ghonda Nounga a pointé en direction d'un théâtre colonial devenu fondement du théâtre au Cameroun : « *Les sources de ce théâtre seront, on s'en doute : l'histoire, la littérature, la culture et les religions de l'administration coloniale. Ainsi, des œuvres dramatiques ont été composées sur l'histoire de l'Angleterre et de son activité consulaire au Cameroun (...) D'autres sont des apologies de l'Allemagne, une exaltation de la dynastie des Hohenzollern (19^{ème} siècle). Puis on joua Guillaume Tell, L'avare, des Fables de La Fontaine*⁴³¹ ». Bien que nous ayons démontré l'existence d'un théâtre précolonial camerounais, la période coloniale a sans doute laissé son empreinte profonde dans le théâtre comme dans la société camerounaise. Par ailleurs, les attitudes néocoloniales en général ont fait l'objet de la recherche de Simon Featherstone. Dans son ouvrage critique

⁴³¹ Nounga G., 'Sur l'incurie du théâtre historique au Kamerun', *Patrimoine, op. cit.*, p. 18.

*Postcolonial Cultures*⁴³², Featherstone base son analyse sur un des pionniers de l'étude du colonialisme, Frantz Fanon. Ce dernier a non seulement montré l'influence des colons sur la population indigène, mais plus grave encore, les colonisés « *are forced to define themselves in terms of the coloniser* »⁴³³. De ce fait, nous allons être attentive aux répercussions sociales et aux représentations du temps de la colonisation dans notre corpus dramaturgique. Précisément, Ferdinand Oyono Mbia a arrêté son regard sur les différentes attitudes comportementales engendrées par cette époque, isolant le fonctionnaire, les missionnaires, le chef du village, le chef de famille, sans oublier le sorcier. Ces « personnages », tous détenteurs d'autorité, interagissent dans *Trois prétendants... un mari*, pièce rédigée en 1959/1960⁴³⁴ durant le temps de la colonisation, bien qu'à quelques semaines de l'Indépendance. Dans sa deuxième pièce, *Notre fille ne se mariera pas !* écrite dans le cadre d'un concours de l'ORTF⁴³⁵, le préfet, le gendarme, le catéchiste, le commerçant, la femme camerounaise transposent des entités postcoloniales, qui attestent de l'influence de la colonisation sur la société camerounaise. L'Angleterre, rappelons-le, fut une des puissances coloniales au Cameroun et de ce fait permit à ses anciennes colonies de participer à ce concours théâtral. Il sera intéressant de considérer pour notre propos comment l'auteur représente la société camerounaise et les apports de la colonisation, face à la modernité de l'Europe et si, comme l'avancent les auteurs du *Théâtre camerounais*, Oyono Mbia était motivé par un désir de célébrité⁴³⁶. Il n'en reste pas moins que l'auteur épingle dans ces deux pièces des autorités et personnages nouveaux pour la société camerounaise, entités bouleversantes mais elles-mêmes abîmées (section A) et dans le même temps, il leur oppose des figures traditionnelles, entités bouleversées appelées à se redéfinir dans un monde moderne (section B).

A) Les nouvelles figures de la société camerounaise

La colonisation instaure une fonction publique, un enseignement et une façon de faire du commerce révolutionnaires pour les peuples camerounais. Ces nouvelles

⁴³² Featherstone S., *Postcolonial Cultures*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

⁴³³ *Ibid.*, p. 144.

⁴³⁴ Oyono Mbia G., *Trois prétendants...un mari*, op. cit., p. 131, dossier à la fin de la pièce.

⁴³⁵ Oyono Mbia G., *Notre fille ne se mariera pas*, op. cit., p. 1, avant-propos.

⁴³⁶ Butake B., & Doho G., *Théâtre camerounais*, op. cit., p. 3.

entités qui prennent autorité sur les colonisés sont symbolisées dans les deux pièces de Mbia par le haut fonctionnaire, le préfet, le gendarme, le catéchiste, les missionnaires, les commerçants et Colette : la nouvelle femme camerounaise.

Le haut fonctionnaire

La fonction publique se manifeste sous les traits d'un des prétendants de Juliette, Mbia, un haut fonctionnaire à propos duquel l'auteur fait le commentaire suivant dans un dossier figurant à la fin de la pièce :

Le départ des Européens de plusieurs postes administratifs immédiatement avant et après l'indépendance nous avait légué certains responsables passant le plus clair de leur temps à se féliciter de leur brillante promotion. D'où un souci permanent de se faire voir, de se constituer un important cheptel féminin, et de vivre au-dessus de leurs moyens. C'est sous cet angle qu'il faut voir des personnages comme Mbia. (...) On comprendra la peur panique des villageois à la seule mention du terme « commissaire ». Du reste, ce mot englobait tout ce que le pays comptait d'hommes en uniforme : policiers, gendarmes, militaires, douaniers, agents des eaux et forêts, bref, tous ceux qui terrorisaient le monde rural⁴³⁷.

Une lecture approfondie révèle que Mbia ne recherche que les honneurs. En effet, lorsque le chef du village lui prédit une brillante carrière professionnelle, qui passe de maire à député et enfin à ministre, les cadeaux offerts au chef du village à l'annonce de ce grand destin vont en grandissant (*TPUM*, p. 38, 39). Oyono Mbia dénonce la corruption des fonctionnaires durant la colonisation, étendue à toutes les couches de la société. En effet, par l'union avec ce deuxième prétendant, la famille de Juliette en retirera des avantages non négligeables :

Tu sais qu'on te fait subir de longues attentes chaque fois que tu te présentes devant les bureaux administratifs ! Maintenant que tu auras un si grand homme comme gendre, je parie que tous les fonctionnaires de Sangmélina s'empresseront de te servir ! (...)
Vous savez aussi que Medôls, le commissaire de police de Zoétele, m'arrête toujours pour ivresse publique, et ma femme Monika pour distillation clandestine d'arki. Si nous donnons Juliette à ce grand homme, nous n'aurons plus rien à craindre de la police (*TPUM*, p. 16-17)

Ainsi que le dit Fanon, les entités coloniales procèdent du pouvoir colonial, si bien que Mbia, le haut fonctionnaire est assimilé à « *un vrai blanc* », (*TPUM*, p. 16) un

⁴³⁷ Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 131-132, dossier à la fin de la pièce.

citadin qui porte un costume en tergal, des lunettes de soleil et des médailles imposantes (TPUM, p. 29). Imitant les colons, séduit par le côté crâneur, il a un chauffeur qui distribue des cigarettes à la ronde. Ce n'est pas seulement son apparence physique qui rappelle les colons, mais aussi sa façon autoritaire de s'exprimer : « *Va chercher* » (TPUM, p. 31). D'ailleurs, Aimé Césaire et plus tard Achille Mbembe ont témoigné de ce que le pouvoir colonial s'exerçait avant tout par le commandement et la domination, ce que corrobore l'analyse de Bancel *et al*⁴³⁸. Par ailleurs, dans une attitude moderniste, mimant l'individualisme occidental, Mbia fait fi de la tradition africaine qui veut que tout prétendant se fasse accompagner d'un membre de sa famille, représentant de la collectivité ou du clan familial (TPUM, p. 143). Ainsi, les valeurs enseignées par les colons et les attitudes modernistes qu'elles ont engendrées se sont infiltrées dans la société camerounaise. Toutefois, la probité attendue de tout fonctionnaire est ici douteuse. S'il abandonne ses valeurs traditionnelles, le haut fonctionnaire n'a pas pour autant acquis les valeurs occidentales, ne s'appropriant que la loi du plus fort dont il fait l'étalage, reproduisant des stéréotypes. Transparaît dans la pièce l'adaptation désastreuse par les Camerounais de la culture européenne.

Le préfet

Dans *Notre fille ne se mariera pas !* l'Ecole Nationale d'Administration est évoquée comme la référence de l'enseignement scolaire, autorisant un des personnages de la pièce, Mevoug, à accéder à une carrière de préfet (NFMP, p. 51) : « *Tu vas même commander tous les vrais blancs du pays des blancs !* » (NFMP, p. 50). Ce désir de surpasser les Européens provient incontestablement d'un sentiment de revanche face à l'oppression vécue lors de la colonisation. Le préfet incarnait par excellence une des autorités coloniales puisqu'il commandait tout un secteur du pays. Dans la pièce son pouvoir et sa subversion sont soulignés en ces termes par le cousin du chef du village : « *Un beau jour, grâce à toi, le sous-préfet de Zoétele n'osera plus envoyer des gendarmes ici pour nous arrêter quand nous sommes incapables de nous acquitter de nos impôts !* » (NFMP, p. 55-56). L'honnêteté sans faille, en principe exigée en Europe de ses premiers agents de la fonction publique, sombre au gré

⁴³⁸ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 47.

d'une interprétation personnelle du pouvoir, ruinant tout espoir d'une administration saine du pays.

Les forces de l'ordre

Les forces de l'ordre, plus précisément les gendarmes, s'érigent par leur comportement en autorité coloniale et abusent volontiers de leurs pouvoirs. *Notre fille ne se mariera pas !* met en scène ces détournements de l'autorité à l'occasion d'une visite de la sous-préfecture de Zoétele par un homme important de Yaoundé. Les gendarmes effectuent des contrôles d'identité, non pour la sécurité, mais pour obtenir de la main-d'œuvre bon marché pour désherber les routes (NFMP, p. 85-86). Mais ce n'est un secret pour personne qu'ils peuvent facilement être soudoyés. A ce titre, le chauffeur du car s'exclame : « *Une vraie chance ! C'est ce que je dis toujours aux autres chauffeurs de car : les gendarmes ne sont pas bien méchants, au fond ! Il suffit de leur témoigner le respect qui leur est dû ! C'est tout de même la moindre des choses que de leur donner une ou deux bouteilles de vin rouge !* » (NFMP, p. 91). L'auteur insiste ici encore sur la représentation d'entités administratives postcoloniales corrompues (NFMP, p. 110). Nous confirmons que, dans une certaine mesure, cette représentation est à peine caricaturale. Notre vécu au Cameroun nous a permis d'éprouver combien l'actuelle société camerounaise souffre toujours des mêmes blocages⁴³⁹.

Le catéchiste

La deuxième pièce d'Oyono Mbida fait intervenir un catéchiste qui régit la vie des villageois, lesquels se lèvent très tôt pour assister à la prière du matin (NFMP, p. 16). L'influence de la colonisation se fait ressentir par l'extranéité du personnage, formant une toute nouvelle autorité, puisqu'il est question du « *Catéchiste protestant du village* » (NFMP, p. 27). Les autochtones ont peur de s'exprimer devant lui, cultivant la même crainte qu'à l'égard de toutes les autorités en place sous la colonisation : « *Ne parle pas comme cela de si bon matin ! Le Catéchiste t'entend !* » (NFMP, p. 27). Ainsi, la répression sévit, étouffant les coutumes traditionnelles dans l'autocensure. Nkatefoe, le catéchiste protestant, prévient les villageois que « *Jamais*

⁴³⁹ Une expérience personnelle nous a permis de constater que la police au Cameroun est corrompue. Un agent de police nous ayant demandé de nous stationner à un certain endroit, nous a ensuite verbalisée nous disant que nous n'aurions pas dû nous stationner là, en nous montrant ses poches, signe qu'il souhaitait un pot-de-vin pour annuler la contravention (LR).

les polygames n'entreront dans le royaume des cieux » (NFMP, p. 28). Le pasteur et les Anciens de l'église doivent examiner les chrétiens avant qu'ils ne viennent communier (NFMP, p. 72). De plus, selon le catéchiste, Dieu est celui qui aide les jeunes chrétiens à réussir leurs examens, tout comme il a aidé Charlotte, la fille du chef du village : « *Qu'elle n'oublie pas son Dieu qui lui a fait réussir tant d'examens en France !* » (NFMP, p. 72). Là encore, par cette réduction de Dieu à des satisfactions individuelles, le catéchiste opère un syncrétisme malheureux dans la mesure où il invoque Dieu comme un porte-bonheur, le fétichise, trahissant à la fois les dogmes de la foi chrétienne et les traditions rituelles, ciment des peuples camerounais.

Les missionnaires

Ces valeurs modernistes auxquelles nous faisons référence ont souvent été enseignées par les missionnaires qui s'érigaient comme « *un modèle à imiter*⁴⁴⁰ ». D'autre part, Bancel *et al* soulignent leur double objectif : « *Le missionnaire colonial dit se mettre à la place des natifs et, ce faisant, agit comme s'il était à leur place. Le colon sait ce dont les natifs ont besoin*⁴⁴¹ ». C'est dans cette optique, rapportée au cadre de l'enseignement qu'Oyono Mbia présente les missionnaires dans sa première pièce : « *Ces missionnaires sont venus nous gâter le pays ! Ils auront enseigné la désobéissance à Juliette !* » (TPUM, p. 48). Les grands noms des écoles de l'époque dans lesquels enseignent les missionnaires sont évoqués brièvement : « *le Lycée Leclerc* » (TPUM, p. 48) et « *l'École d'Administration* » (TPUM, p. 49). Ces deux noms nous renvoient d'une part à un général français du temps de la colonisation, un héros durant la seconde guerre mondiale, et d'autre part à une école qui formait les puissances étatiques, que ce soit les colons ou les entités coloniales. Ces écoles ne sont mentionnées qu'à raison de la puissance qu'elles confèrent à ceux qui ont fréquenté leurs bancs. Les normes en vigueur introduites par les entités coloniales, jugées modernistes (TPUM, p. 134) par l'auteur, semblent obscurcir le bon jugement des autochtones. Ainsi la grand-mère de Juliette l'encourage en ces termes : « *Il est grand temps que toi aussi tu nous apportes de la nourriture, des boissons, et des richesses de la ville comme Cécilia le fait depuis qu'elle est devenue la maîtresse de*

⁴⁴⁰ Ferro M., *Le livre noir du colonialisme. XVIe – XXIe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 678.

⁴⁴¹ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 70.

cet européen de Mbalmayo ! Il est grand temps que notre famille elle aussi devienne respectable ! » (TPUM, p. 63). La respectabilité est associée non seulement à la richesse matérielle, mais aussi à tout lien, fût-il licencieux, avec un Européen lui-même immoral. Les notions de respectabilité selon la tradition africaine sont d'autant détournées qu'elles sont imitées des colons qui ne se contraignent à aucune discipline. Une deuxième référence à l'enseignement s'entend de manière plus directe dans les mots suivants : « *Comment vont tes maîtres blancs, les Français, les Américains, et les missionnaires ?* » (TPUM, p. 19). Cette question, au ton moqueur, un rien frondeur, est à rapprocher des paroles du grand-père de Juliette qui n'a que du mépris pour l'école, laquelle, d'après lui, n'enseigne pas les vraies valeurs familiales : « *C'est la preuve de ce que je dis toujours : n'envoyez jamais vos filles au collège ! Regardez Matalina qui n'a jamais été au collège : n'est-ce pas qu'elle parle toujours comme une fille sage et obéissante ?* » (TPUM, p. 22). L'attitude de Juliette, jeune fille instruite et indépendante, est mise en opposition à celle de Matalina qui n'a reçu aucune instruction scolaire et qui se veut docile. Ainsi, dans cette pièce, l'instruction prodiguée par l'école occidentale apporte la modernité, signe de désobéissance aux valeurs traditionnelles et rejet de la sagesse ancestrale contenue dans ces valeurs. Indépendamment de la nécessité de l'instruction scolaire dans une société en pleine mutation, les propos d'Ongoum Mumpini sur les notions d'« *intellectuel de type nouveau* » et d'« *intellectuel de type ancien*⁴⁴² » nous paraissent justifiés. En effet, il n'est pas question ici d'acculturation ni d'obscurantisme, mais d'une redéfinition du terme « intelligence » « *faussement considéré comme un monopole des personnes ayant étudié à l'école*⁴⁴³ » :

Si le collégien ou l'universitaire se dit intellectuel, le villageois illettré qui tient un discours dans la palabre ne l'est pas moins. Leur intellectualité est fonction du type d'instruction reçu : pour l'un, c'est l'instruction issue de l'école occidentale, pour l'autre, c'est l'instruction issue de la sagesse ancestrale. En définitive, c'est toute la différence entre la société de l'écriture et celle de l'oralité⁴⁴⁴.

L'image de l'école coloniale restituée par Oyono Mbia déroge, ceci dit, à celle décrite par *Le livre noir du colonialisme* : « *Les “écoles de fiancées” du Cameroun auront ainsi pour but de former les futures épouses des catéchèses, sachant tenir un*

⁴⁴² Mumpini O., *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

*foyer et coudre des vêtements décents destinés à cacher leur nudité, encore trop fréquente*⁴⁴⁵ ». En effet, il est habituellement convenu que l’instruction scolaire n’était pas la priorité de ces écoles, alors que sous la plume d’Oyono Mbida l’instruction réussit finalement sa mission. L’école coloniale transfère véritablement des connaissances dont profite le personnage principal, Juliette, pour redéfinir son statut en tant que femme au sein de la société camerounaise, parvenant à un syncrétisme de la tradition africaine et de la société occidentale. La vision d’Oyono Mbida est d’avant-garde en ce qui concerne l’instruction scolaire, alors que comme nous l’avons examiné, il reste très traditionnaliste par rapport au système de la dot.

Les commerçants

Les commerçants européens constituent dans la deuxième pièce une dernière réplique des entités coloniales sous l’angle de leurs mauvaises manières et de leur grossièreté. Gakoulos est un grec qui possède une société de transports d’autobus. Il est décrit comme quelqu’un « *qui jure et tempête volontiers* » (NFMP, p. 30). Il s’adresse à son motor-boy en ces termes : « *Vite, vite, salaud ! J’suis pressé, moi, hein ?* » (NFMP, p. 35). L’auteur, avec un brin d’humour, ajoute une précision sur ces propos : « *Gakoulos, lui, se met à jurer en grec – moderne, je suppose – mais, voyant peut-être que tout cela n’est que du grec pour les rieurs, il lance à son Motor-Boy, en bon français de France cette fois : Putain de me’d !... putain de me’d !... T’peux porter des macchabées sans tombeau, hein ?* » (NFMP, p. 40-41). La dérision résulte du jeu de mot dans les termes « jurer en grec », « moderne », « n’être que du grec » et « bon français de France ». La bonne humeur et le sourire d’usage du commerçant ont cédé la place à l’énervement et la vulgarité. Sous l’impulsion d’une cupidité décuplée, le niveau de langage se dégrade, favorisant l’appauvrissement lexical et par répercussion dénature la langue du colon.

Colette : la nouvelle femme camerounaise

Dans le second acte de *Notre fille ne se mariera pas !*, les entités postcoloniales sont transposées par le personnage de Colette qui a mené ses études en France. Elle vit comme les colons, entourée d’un personnel de maison qu’elle traite comme ses esclaves. (NFMP, p. 110). Bien que souhaitant les « civiliser » d’une certaine

⁴⁴⁵ Ferro M., *op. cit.*, p. 593.

manière, c'est pour mieux les mouler aux normes européennes : « *Si tu avais voulu m'écouter, on aurait envoyé tous nos domestiques suivre des stages de formation en France !* » (NFMP, p. 112) à l'instar du père de Colette, « *Médecin africain à l'époque coloniale* » (NFMP, p. 116), qui l'a envoyée faire ses études en France. L'influence de la colonisation sur la société camerounaise est indéniable puisque Colette, bien qu'étant camerounaise de sang, dénigre « *la sagesse africaine* » (NFMP, p. 119). La femme camerounaise n'est plus. Ici, les valeurs traditionnelles sont bafouées au profit de la modernité occidentale, devenue la référence par excellence. Nous avons annoncé que cette pièce avait été écrite pour un concours de l'ORTF. L'audience ciblée de cette pièce est sans doute une des motivations du désir de modernité exprimé dans la pièce (et peut-être par ambition personnelle de célébrité). Ainsi, les personnages centraux reflètent-ils l'idéologie occidentale.

B) Les figures traditionnelles

Le chef de famille, le chef du village, le sorcier, l'homme et la femme, désignent quasiment chacun des institutions au Cameroun. Selon le dramaturge, tous ressortent de la colonisation quelque peu défigurés. Liking, quant à elle, préfère mettre en scène le couple confronté à la colonisation pour insister sur la distorsion des comportements homme/femme.

Le chef de famille

Un autre exemple de comportement courant durant la colonisation surgit des manières rustres, voire violentes, du grand-père de *Trois prétendants... un mari*. Il reproduit les tics de la hiérarchie coloniale qu'il subit sous le protectorat allemand et la tutelle française (TPUM, p. 135). Ainsi, les femmes ne doivent pas être consultées et elles n'ont pas droit à la parole, dit-il, confirmant sur ce point la tradition ancestrale, mais, déployant une autre forme de syncrétisme, il va plus loin : « *Vous allez même jusqu'à les consulter sur ceci ou cela ! Et alors, qu'est-ce que vous voulez d'autre ? Je vous le répète, battez vos femmes ! Oui, battez-les ! Même chose pour vos filles* » (TPUM, p. 14-15). *Le livre noir du colonialisme* montre le lien entre les violences physiques dont les femmes furent l'objet et la colonisation : « *Les hommes furent ainsi encouragés à assumer l'essentiel de la production et de la distribution des*

*biens et à assumer la direction des familles fût-ce par la violence*⁴⁴⁶ ». Néanmoins, comme le montre Mumpini, le chef de famille Abessôlô est tiraillé entre les valeurs traditionnelles de son statut patriarcal et le désir d'enrichir son clan.⁴⁴⁷ En effet, d'une part, il se montre intègre et est le premier à déclarer caduque toute alliance avec le fonctionnaire Mbia en raison de ses liens de parenté trop proches avec son clan mais, d'autre part, l'appât du gain a raison de ses convictions : « *Nous allons abolir cette parenté !* » (TPUM, p. 39). Mumpini emploie une expression qui montre bien ce désir de syncrétisme entre la tradition et la modernité : l'argent est qualifié de « *fétiche moderne*⁴⁴⁸ », tout comme tous les autres produits de la modernité constituant la dot. Le chef de famille s'est finalement dénaturé, incarnant un syncrétisme destructeur plus que fondateur, son jugement définitivement altéré sous les pressions de la colonisation. Le chef de famille n'est plus.

Le chef du village

Selon la tradition africaine, le chef du village est responsable de la transmission du savoir ancestral. Il est l'arbitre en cas de litige et se doit de préserver la paix du village. Dans la première pièce, Mbarga, le chef du village de Mvoutessi, dénie son rôle de gardien des valeurs ancestrales. La notoriété et l'enrichissement semblent être ses uniques préoccupations, comme le révèlent ses propos : « *Est-ce que tu as déjà dit au fonctionnaire que je suis le chef du village ? (...) Pas encore, vous entendez ? Un grand homme arrive à Mvoutessi et personne ne songe à lui présenter le plus grand homme du village !* » (TPUM, p. 30). Lorsque le grand-père annonce que le mariage avec le haut fonctionnaire ne peut avoir lieu à cause de liens consanguins, le chef du village, aveuglé par l'appât du gain, écarte la tradition et conseille à la famille de « *prendre une autre décision* » (TPUM, p. 33). « *Ecoutez-moi tous ! Je suis le chef ! (...) Certains d'entre nous, je le sais, pensent qu'il y a des liens de parenté entre lui et Juliette, et que le mariage est par conséquent impossible. Mais quoi ? Est-ce que nous allons refuser le mariage à un grand fonctionnaire pour de pareilles raisons ?* » (TPUM, p. 36). Ses propos révèlent qu'il ne craint pas de tordre le bon sens de la tradition africaine pour parvenir à ses fins. Comme le souligne l'auteur en appendice : « *On peut raisonnablement supposer qu'il représente l'un*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 596.

⁴⁴⁷ Mumpini O., *op. cit.*, p. 46-47.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

*des fidèles serviteurs de l'ordre colonial à qui on avait décerné le titre de "Chef de village" à la faveur de services rendus lors de la deuxième Guerre Mondiale. Il n'est donc pas – tant s'en faut – le détenteur attitré de la sagesse ancestrale*⁴⁴⁹ ».

Clairement, par son alliance avec le fonctionnaire Mbia à des fins matérielles, le chef du village s'est donc vendu aux fétiches modernes dans l'optique de l'auteur. Le chef du village n'est plus.

Le sorcier du village

Un quatrième « *serviteur de l'ordre colonial* » apparaît sous les traits du sorcier du village intervenant dans l'intrigue de *Trois prétendants... un mari*. Alors qu'il est supposé représenter « *l'une des forces du pouvoir traditionnel* »⁴⁵⁰, il vend ses services de telle sorte que le chef du village lui rappelle : « *N'oublie pas de prévoir tout ce que tu lui donneras : moutons, chèvres, enfin tout ce que les sorciers réclament souvent avant de commencer à travailler* » (TPUM, p. 81). Le sorcier utilise la tradition ancestrale sous forme de proverbes, comme expliqué dans la partie temps anciens (2.1.1.2.), pour faire monter les enchères de ses honoraires. Citons-en deux : « *Les fantômes ne parlent jamais avant que la pluie ne soit tombée* » (TPUM, p. 84) et « *quand la rivière est à sec, l'eau ne coule plus !* » (TPUM, p. 86). De nouveau, la signification morale de ces proverbes est détournée dans un sens véral. Le sorcier se voit alors offrir un bélier, un canard et un coq noir⁴⁵¹. Cette adaptation des proverbes à des fins lucratives et individualistes reflète combien la notion de collectivité devient floue dans la société camerounaise à l'époque de la colonisation. D'ailleurs, au fur et à mesure que nous avançons dans la pièce, les enchères montent. Les révélations du sorcier sont fonction des dons qu'il reçoit : « *Eh bien, mes fétiches me disent que pour retrouver ton argent, il faudra que tu me donnes quinze coqs, douze chèvres, deux béliers et six porcs* » (TPUM, p. 96). Oyono Mbia dénonce la double escroquerie du sorcier. Tout d'abord il révèle qu'il ne possède aucun don véritable, mais que ses pouvoirs sont basés sur la crédulité des villageois (TPUM, p.

⁴⁴⁹ Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 141, dossier à la fin de la pièce.

⁴⁵⁰ Mumpini O., op. cit., p. 48.

⁴⁵¹ Afin de recevoir plus de cadeaux, le sorcier s'exclame : "Parlez donc et je parlerai" dans TPUM p. 89. Cette expression un sens particulier au Cameroun. Le premier « parlez » veut dire donner de l'argent ou quelque chose en contrepartie d'une faveur.

85)⁴⁵². Deuxièmement, la pièce montre comment il recourt à la supercherie (*TPUM*, p. 92-93)⁴⁵³. Mumpini voit dans les abus de ce personnage le « *symbole d'un système social en décadence. Son discours reflète cet aspect de la dégradation des formes institutionnelles traditionnelles*⁴⁵⁴ ». Cette corruption calque dans le théâtre camerounais celle des entités coloniales qui profitèrent de la naïveté des autochtones pour s'approprier les ressources du pays. Le sorcier n'est plus.

Les tensions internes entre l'homme et la femme

Werewere Liking aborde la colonisation en montrant ses conséquences sur le pays lui-même et sur ses habitants. Elle suggère ce qu'il convient de faire pour se purger de cette période traumatique. Ainsi, le premier tableau d'*Une Nouvelle Terre* décrit un pays qui subit les affres de la colonisation à travers les yeux de deux personnages, mari et femme, Nguimbus et Soo. La colonisation est vécue comme une période d'oppression : « *On nous opprime et on habille nos combats de silence* » (NT, p. 20), de terreur : « *Silence et l'on instaure la peur* » (NT, p. 20) et de perte : « *Pense donc au sang inutilement versé... Le pays a trop souffert... Les hommes sont fatigués de perdre en ayant raison !* » (NT, p. 20). L'aversion de l'auteur, confondue à celle de Soo, envers la colonisation est telle que cette dernière devient synonyme de pourriture : « *Vous serez tellement pourris d'ici là, que vous ne pourrez plus jamais sortir en plein jour !!!* » (NT, p. 21). L'attitude des deux personnages de ce premier tableau diffère grandement. Soo accuse l'homme colonisé, passif, et elle porte en elle les germes de la révolte. En effet, elle refuse de parler de soumission et défie ainsi l'opresseur : « *Attendre qu'on ait souillé jusqu'à nos âmes... que les incirconcis aient profané tous nos lieux sacrés... Tu attends... Et les frères meurent en exil... Les femmes perdent leur dignité... Les enfants sont déracinés. Le pays est morcelé et vendu, en silence... Qu'attends-tu d'autre ?* » (NT, p. 20). L'attitude de son mari est tout autre : « *Tu ne comprends pas. Tu ne comprends jamais. Ce n'est pas nous seuls*

⁴⁵² Le sorcier n'apporte pas d'éléments nouveaux dans la compréhension du vol des trois cent mille francs. Il ne fait que répéter avec emphase les éléments qu'il a entendus de la part de ses interlocuteurs.

⁴⁵³ Le sorcier a recours à une histoire fantastique d'un billet magique qui aurait été inséré dans la liasse de billets du père de Juliette. Cet argent serait parti par magie de celui à qui il a vendu son cacao. Cette escroquerie devient manifeste quand le sorcier se trompe dans la géographie et indique le Mont Coupé et la ville de Ngabindélé proche de Sangmélima comme l'endroit où se trouve l'argent volé. Cependant, Sangmélima est dans le sud du Cameroun alors que Ngabindélé se trouve dans le nord près de Ngaoundéré.

⁴⁵⁴ Mumpini O., *op. cit.*, p. 29.

qui pouvons changer le monde. Il faut attendre... Le moment viendra. Tout ce que nous pouvons faire maintenant, c'est attendre et la boucler... » (NT, p. 19).

Ce panorama du temps de la colonisation nous confie la perception de cette période par les colonisés, et laisse entrevoir l'étendue des répercussions de la colonisation sur la société traditionnelle camerounaise. Le deuxième tableau *d'Une Nouvelle Terre* et la pièce *Du Sommeil d'Injuste*, qui font l'objet de notre analyse dans la partie « Temps de l'Indépendance à nos jours », répondront plus amplement à notre question de savoir quelle société émerge de cette période traumatique et comment la tradition et la modernité s'inscrivent dans cette période.

2.1.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours

Avant d'étudier successivement les deux pièces de Liking annonçant l'heure des comptes (section B), examinons à présent comment Oyono Mbia retranscrit dans sa deuxième pièce la société du Cameroun indépendant, au prise avec des comportements individualistes (section A).

A) La communauté contrariée par l'individualisme

Avant d'étudier successivement les deux pièces de Liking, examinons à présent comment Oyono Mbia retranscrit dans sa deuxième pièce la société du Cameroun indépendant.

Rappelons que *Notre fille ne se mariera pas !* fut initialement écrite pour une diffusion radiophonique en 1969, soit quelque 9 ans après l'Indépendance. Notre analyse cerne la complexité des rapports entre individus, qui perturbe la société postcoloniale camerounaise et dont cette pièce est le reflet. Ici, la tradition, toujours présente dans les actions quotidiennes, se heurte à l'apport de la colonisation qui la contredit. Ainsi, la coutume veut que les membres d'une même famille, qui ont contribué à la réussite sociale d'un enfant, jouissent plus tard de ses revenus (NFMP, p. 58). L'accent est mis sur la valeur traditionnelle de l'entraide collective. Le titre de cette pièce résume cette coutume en quelques mots. Charlotte, la fille du chef du

village, ne peut déroger à la tradition. Elle doit rembourser sa dette avant de se marier. Cette ligne de conduite est mise en opposition dans le second acte avec l'attitude plus individualiste de Colette qui a fait ses études en France. Elle dit qu'aider sa famille, c'est « *agir d'une manière contraire aux notions de la liberté individuelle telles qu'elles sont universellement reconnues* » (NFMP, p. 134). L'individualisme européen provoque de front le collectivisme africain. Néanmoins, Oyono Mbia dirige le lecteur vers une solution possible par les propos d'André Atangana, le mari de Colette. Il dit que les parents de Colette, qui insistent sur la tradition africaine, « *ont raison dans une certaine mesure* » (NFMP, p. 134). C'est sur cette mesure, ou ce syncrétisme, que le dramaturge attire notre attention :

Ils ont raison dans la mesure où malgré ces notions de liberté individuelle qui auraient pu les inciter à garder leur fille à la maison – à l'époque où, du reste, l'instruction n'était ni gratuite, ni obligatoire, ni facile à obtenir dans les villages reculés – ils se sont cependant imposé de gros sacrifices pour envoyer Charlotte à l'école primaire, et au collège. (...) Tu comprends maintenant pourquoi les parents de Charlotte, sans nécessairement être des monstres d'avarice, ne peuvent cependant consentir à voir un étranger jouir des fruits d'une instruction qui leur a coûté si cher ? Ils auraient pu garder leur fille à la maison et la donner plus tard à un villageois ou même à un fonctionnaire qui leur aurait versé entre cent cinquante et deux cent mille francs de dot, tu sais ! Tu vois maintenant pourquoi ils se sentent dupés ! (NFMP, p. 134, 137).

L'acceptation d'une tradition toujours opérante dans la société camerounaise combinée à l'apport de la colonisation a forcément façonné le patrimoine culturel camerounais, si bien que le syncrétisme en est l'aboutissement logique. Néanmoins, avant d'arriver à cette conclusion, voyons comment Oyono Mbia, par le moyen des deux personnages de Colette et André Atangana, montre la difficulté de réconcilier deux mondes bien distincts : l'espace camerounais traditionnel et celui de l'époque postcoloniale au Cameroun. Colette représente bien cette société postcoloniale avec son train de vie calqué sur celui des entités coloniales. Elle dit d'ailleurs avoir « *les avantages et prérogatives de cadres expatriés* » (NFMP, p. 98). En effet, elle emploie les services d'un maître d'hôtel (NFMP, p. 95) qu'elle traite comme un esclave en lui disant « *Va nous ouvrir les portières de la voiture* » (NFMP, p. 128), d'un cuisinier (NFMP, p. 110), d'un blanchisseur (NFMP, p. 110), d'un jardinier (NFMP, p. 110), et d'un chauffeur (NFMP, p. 102) comme les colons le faisaient. Elle dit élever son fils « *dans le respect des règles et des conventions du monde civilisé* » (NFMP, p. 109), avoir acheté à son maître d'hôtel « *un bouquin de*

convenances et de bonnes manières » (NFMP, p. 96) ; aux parents de Charlotte, qui suivent toujours la tradition, elle préconise de « *leur faire lire des articles que nous avons publiés en France à propos de la place de la femme africaine dans la société moderne !* » (NFMP, p. 117). D'ailleurs tout ce qui est blanc est à la mode (NFMP, p. 118). Colette regrette « *la belle neige toute blanche* » (NFMP, p. 166) et une des femmes du chef du village souligne que « *les filles noires deviendraient blanches elles aussi ! Regardez-moi cela !... Des ongles de femme blanche !... Des cheveux de femme blanche sur la tête ! (...)* C'est vous qui ferez la gloire de notre pays » (NFMP, p. 169). Etre « *maigre* » (NFMP, p. 168) devient symbole de modernité, alors que la tradition africaine veut que les femmes soient « *grosses ou grasses comme celles d'autrefois* » (NFMP, p. 168). Par contre, le mari de Colette semble ne pas adhérer aux vues de sa femme. Selon elle « *Il ne dit jamais rien quand on parle de l'émancipation de la femme africaine ! C'est même lui qui m'avait empêchée d'aller présider le grand Congrès de Strasbourg en 1965 !* » (NFMP, p. 118). Il reste attaché aux valeurs traditionnelles et dénonce les effets de la modernité en faisant allusion aux crises de nerfs que sa femme a ramenées de France (NFMP, p. 122).

B) L'heure des comptes

Le deuxième tableau d'*Une Nouvelle Terre* dénonce les effets de la colonisation : un village en ruine où sont jetés pêle-mêle des objets hétéroclites. Ces derniers se présentent en deux catégories. Ceux qui sont le symbole de la modernité apportée par les colons : des sièges branlants, des casseroles trouées, des fusils rouillés, un fouet, une paire de lunettes noires, une bougie entamée, de la percale noire et blanche, une énorme clé et des éléments traditionnels : des vieilles calebasses, des palmes et Ngué, le vieux masque de bélier (NT, p. 22). Les objets dits modernes sont prépondérants par rapport aux objets traditionnels. Ce procédé est un moyen d'éclairer le spectateur sur les conséquences de la colonisation qui apparaissent tout d'abord comme l'évincement de la tradition. Le fusil tout particulièrement est symbole de l'occident et sa métamorphose nous apparaît significative. Ainsi, il devient tour à tour « *bouteille de vin, pipe, phallus, marche-pieds* » (NT, p. 22). Il symbolise la décadence, l'asservissement, comme le dit le peuple : « *Nous avons ravalé nos protestations. Nous avons respecté l'ordre établi* » (NT, p. 23). Liking utilise deux personnages pour figurer les entités coloniales, le chef et le flic. Leur

apparence glorieuse détone dans ce paysage hétéroclite. Le flic est « *en gants et cache-bottes blancs* », et le chef porte « *une cape en lamé sur les épaules* » (NT, p. 21, 22). Tout en étant le représentant de l'ordre colonial, le flic se justifie en disant avoir sacrifié sa vie pour la paix et avoir protégé le peuple contre les vices de la société (NT, p. 25, 26). La plupart de ces vices, dont la drogue mentionnée par l'auteur, furent introduits par les colons. Cependant Liking dénonce la complicité du chef du village avec les forces de l'ordre colonial. D'une part, le chef dit au flic : « *Je te nomme général de mes armées pour cette brillante intervention* » (NT, p. 25), et lui demande de surveiller le peuple qui pourrait bien « *fomenté une nouvelle rébellion* » (NT, p. 28) et, d'autre part, le flic dit avoir servi le peuple « *sous les ordres du chef* » (NT, p. 26). Soo accuse le chef d'avoir contaminé le village (NT, p. 31) en étant un visage persistant des colons après leur départ. D'ailleurs, tous les membres de la société s'accusent mutuellement : les uns pour avoir été passésistes, les autres pour avoir collaboré avec les autorités coloniales. Par ce rituel d'accusation, la société peut mieux comprendre les causes de son déséquilibre et y remédier. La voix des différents personnages dénonce l'attente passésiste comme un facteur de « *putréfaction* » (NT, p. 27). Nguimbus, le mari de Soo, dit qu'il ne veut « *plus accepter cette attente de la mort...* » (NT, p. 27), le flic affirme que « *c'est le peuple qui était pourri. Il aimait se lamenter sans changer quoi que ce soit. Le peuple adorait la tyrannie. Il réclamait des bourreaux et en a engendré d'autres après les colons...* » (NT, p. 31), le Ndinga (l'artiste) encourage les participants en ces termes : « *Venez extirper l'image de vos rétines, Venez la projeter sur le mur de la honte, venez ressusciter le reflet, Venez recréer votre dieu. Voyons. Voyez tout !* » (NT, p. 30). Comme le démontre Hourantier, c'est en cherchant la vérité et non par le rejet de la culpabilité que le peuple africain pourra avancer :

Et il cherche « sa vérité » et il la découvre sous toutes ses formes, masquée, à visage découvert ; il la voit du côté des possédants, des gouvernants, du côté des lâches et des assistés, du côté des esclaves et des démunis. Il apprend que la société dépend de son propre pouvoir de décision, de son sens de la responsabilité et non plus du rejet de la culpabilité : c'est la faute du colon ! C'est la faute au système ! Autant de leitmotivs qui démobilisent et créent encore des esclaves. Le règne du bouc émissaire est terminé !⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Hourantier, M.-J., *op. cit.*, p. 102.

Nous apprécions dans ces propos une vision lucide et implacable de la colonisation et de la période de l'Indépendance. Liking n'accuse pas seulement les autorités coloniales, mais aussi le peuple qui, dans une certaine mesure, directement ou indirectement, a coopéré durant la période de la colonisation en mendiant à l'ennemi une faible somme d'argent tout en trahissant pour si peu ses propres compatriotes (NT, p. 32). Cependant, dans *Une Nouvelle Terre*, Liking ne fait pas que décrire une situation. Elle propose des solutions. En s'en remettant à son propre pouvoir de décision, le peuple aura alors retrouvé son dieu, sa connaissance, sa culture, comme le dit le Ndinga (NT, p. 30, 46-47).

Comme *Une Nouvelle Terre*, *Du Sommeil d'Injuste* se déroule au temps de l'Indépendance. Le Chef décrit cette époque en ces termes : « *Ainsi que vous le savez – qui l'ignore, qui l'ignorerait – depuis l'avènement de l'indépendance, notre souci primordial a toujours été votre bonheur et le mieux être de notre cher pays* » (DSI, p. 67). Cette citation peut être mise en contraste avec la situation réelle du pays où règne la faim (DSI, p. 77) et la terreur (DSI, p. 64), tandis que le Chef vit dans l'opulence. Par une cérémonie rituelle qui n'est qu'une mascarade, il tente pitoyablement de cacher les problèmes réels qui affectent son pays. Le discours pompeux qu'il prononce à l'intention de ses sujets est factice et vide de sens. Il dit avoir attaché son attention aux domaines économique, social, culturel et historique, poursuivant l'épanouissement du pays (DSI, p. 68), il parle de « *la révolution émancipatrice et créatrice d'un esprit d'initiatives et de responsabilités* » (DSI, p. 69). Au moyen de l'allégorie, dans *Du Sommeil d'Injuste*, Werewere Liking dénonce les systèmes dictatoriaux nés après l'avènement de l'Indépendance dans de nombreux pays africains. Le Chef pouvant personnifier le président de nombreux pays d'Afrique, ces régimes n'ont en fait consisté qu'en une réplique du colonialisme en Afrique. Cette vision de la période de l'Indépendance jusqu'à nos jours est partagée par le directeur de la rédaction à *France Soir*, François Mattei. En effet, dans un souci de réhabiliter l'image du président actuel du Cameroun, il tente d'élucider et d'expliciter la politique du Président du Cameroun, Paul Biya, dans son ouvrage *Le Code Biya*⁴⁵⁶. Dans un retour en arrière, il décrit la situation du Cameroun au temps de la colonisation et après l'Indépendance : « *Le malaise et la*

⁴⁵⁶ Mattei F., *Le Code Biya*, Paris, Balland, 2009.

*confusion imprègnent tout le personnel politique, réactivant les grenouillages et les réunions clandestines de tous bords, qui sont une tradition camerounaise héritée du temps de l'occupation coloniale, prolongée pendant les dix années de conflit interne qui suivirent l'indépendance*⁴⁵⁷ ». Par un mécanisme réflexe de survie, les réunions clandestines perdurèrent, signe du manque de liberté d'expression⁴⁵⁸. Liking présente une société qui se veut moderne, mais toujours entravée des mécanismes hérités des entités coloniales, bien que sa vision de la colonisation doive être nuancée par « *les responsabilités et les complicités partagées*⁴⁵⁹ » nouées à cette époque⁴⁶⁰.

2.2. La représentation de l'espace dans le théâtre camerounais

La représentation de l'espace dans les pièces camerounaises développe des traits assez curieux. Soit les pièces révèlent l'identité du pays ou le soufflent à mi-mots procédant par indices successifs, soit elles abandonnent toutes références à un quelconque espace national, préférant l'anonymat du cadre fictif (section 2.2.1). L'espace social, issu des représentations de la ville et du village, caractérise un antagonisme de vie, mais réversible d'une pièce à l'autre et participant au fil conducteur de l'intrigue, en particulier, pour le premier dramaturge de notre corpus, Oyono Mbia (section 2.2.2.). L'espace régional, abordé par les modes culinaire, vestimentaire, linguistique, apparaît comme l'indispensable toile de fond sur laquelle résonnent les récriminations, les regrets et les solutions (section 2.2.3.). Indubitablement, la représentation de ces différents espaces contient en elle les tendances en faveur de la tradition ou de la modernité de la société camerounaise contemporaine dans un effort de résolution de ses conflits.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁵⁸ La situation politique actuelle n'a guère changé. En effet, les réunions clandestines ont toujours lieu à cause du manque de liberté d'expression et des espions du gouvernement qui maintiennent silencieusement ce régime de répression (LR).

⁴⁵⁹ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶⁰ Monsieur Hilaire Fotsop nous a révélé que l'Indépendance fut au prix d'un bain de sang, que les Français dans l'esprit de diviser pour mieux régner avaient monté certaines tribus les unes contre les autres. Voir annexe : entretien avec monsieur Hilaire Fotsop (LR).

2.2.1. Espace national

C'est à partir de la 2^{ème} édition de son œuvre en 1969, dans la préface, que Guillaume Oyono Mbida identifie clairement le Cameroun comme cadre de *Trois prétendants... un mari*⁴⁶¹ et de *Notre fille ne se mariera pas !*⁴⁶². Dans cette deuxième œuvre de notre corpus, nous remarquons que l'espace du Cameroun est mis en opposition avec celui de la France. Il est présenté comme un espace privilégié, cristallisant tous les espoirs. Rappelons-le, cette pièce fut écrite afin de participer à un concours ORTF interafricain (NFMP, p. 8). Ainsi, la France est synonyme de richesse matérielle « *Charlotte nous enrichira tous quand elle reviendra de France* » (NFMP, p. 77) et de culture (NFMP, p. 102). Colette, après de nombreuses années vécues en France, se remémore avec nostalgie la Côte d'Azur (NFMP, p. 99) tandis qu'elle n'évoque le Cameroun qu'avec distance, parlant alors de « *ce pays* » (NFMP, p. 99), comme s'il n'était plus le sien. Aussi dénigre-t-elle les connaissances de son mari parce qu'il « *n'a jamais mis les pieds en France !* » (NFMP, p. 105). Les traces de régionalisme de la tribu des Bété où se déroule la pièce sont gommées, et une autre région de l'ouest du Cameroun, celle des Bamileké, est dénigrée (NFMP, p. 112). L'effacement du régionalisme fait partie de la stratégie de dénigrement héritée de la colonisation.

Au contraire des deux pièces de théâtre de Guillaume Oyono Mbida, Werewere Liking privilégie l'imprécision, de sorte qu'elle ne limite pas le cadre géographique d'*Une Nouvelle Terre* au Cameroun. L'auteur a opté pour l'anonymat topologique. Ainsi, le cadre national est à peine évoqué et seulement sous l'appellation « *le pays* » qui est « *morcelé et vendu en silence. (...) Le pays a trop souffert* » (NT, p. 20). Cependant, des indices régionaux et linguistiques jalonnent suffisamment la pièce pour nous mettre sur la voie de l'Afrique. Tout d'abord, dans les objets du village, sont évoquées de vieillesalebasses et des palmes (NT, p. 22) qui renvoient le lecteur à un espace tropical. L'emploi de la langue bassa déclare sans équivoque le Cameroun comme l'espace géographique de la pièce. Aussi bien l'absence d'indication précise sur le pays nous interpelle. En effet, bien que Werewere Liking

⁴⁶¹ Oyono Mbida G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 6, préface de la pièce.

⁴⁶² Oyono Mbida G., *Notre fille ne se mariera pas !*, op. cit., p. 15, préface de la pièce.

ait rédigé ses pièces en Côte-d'Ivoire⁴⁶³, il a déjà été expliqué que ce manque de précision géographique pourrait être la conséquence de la peur de la censure commune à beaucoup d'auteurs, sans compter que s'ajoute le souci de transcender l'espace national, les autres ex-colonies souffrant des mêmes corruptions que le Cameroun indépendant. En effet, *Une Nouvelle Terre* est avant tout une pièce rituelle qui, par un procédé initiatique, propose l'analyse d'un problème donné et le rééquilibrage des forces renouvelées dans la tradition initiatique pour créer non pas simplement une nouvelle société camerounaise, mais « *un nouveau ciel* », « *une nouvelle terre* » (NT, p. 49)⁴⁶⁴, c'est-à-dire une nouvelle société purifiée, prenant un nouveau départ. Ce faisant, notre recherche rejoint celle de Ndachi Tagne sur le roman camerounais, dont nous étendons l'analyse à la dramaturgie camerounaise : « *L'ambition de l'auteur est dès lors de dépasser un cadre national quelconque pour faire vivre un cadre qui illustrerait l'Afrique tout entière (...). L'écrivain transcende une citoyenneté réduite pour témoigner du destin de toute une race, de tout un peuple*⁴⁶⁵ ». Il nous semble que cette vision corrobore celle de Liking car elle dépasse l'espace national, ciblant celui de toute la terre, comme l'indique le titre même de sa première pièce rituelle *Une Nouvelle Terre*.

De même, dans sa deuxième pièce rituelle, *Du Sommeil d'Injuste*, Werewere Liking utilise le cadre fictif du pays de « *Pamplé* » (DSI, p. 82). Dans cette deuxième pièce, Liking observe plus de fermeté quant à la dissimulation du lieu du *Sommeil d'Injuste*. Aucune description de paysage, aucune indication régionale ne trahissent le cadre. L'onomastique ne sert pas d'indice pour identifier le pays dont il est question. Il nous apparaît donc que cette esthétique de dissimulation est une constante des pièces rituelles de Liking. L'imaginaire est sans conteste la dynamique motrice de la création dramaturgique de Liking. Cette quête du fantastique dans la topologie ménage l'opportunité à la dramaturge de décrire la situation sociale et politique déplorable d'un pays, sous couvert de la formule consacrée : « *toute ressemblance avec la réalité serait fortuite* ». Cette démarche de dissimulation, ou de

⁴⁶³ Pour une appréciation du statut de dramaturge de Werewere Liking au Cameroun, voir annexe : notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé et celui de monsieur Wilfried Mwenye (LR).

⁴⁶⁴ « Le nouveau ciel » et « la nouvelle terre » dont il est question ici sont à rapprocher du verset biblique d'Isaïe chapitre 65 verset 17, où Dieu dit qu'il va créer « de nouveaux cieux et une nouvelle terre ». Les nouveaux cieux peuvent symboliser un nouveau gouvernement et la nouvelle terre une nouvelle société.

⁴⁶⁵ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p.60.

masquage, est sans doute dictée par la crainte de la censure, telle que le conclut par ailleurs l'étude du cadre géographique de David Ndachi Tagne, pour qui « *la dissimulation est liée à l'idéologie*⁴⁶⁶ ». Le critique Ambroise Kom y voit une des caractéristiques du théâtre camerounais moderne qui « *est étroitement lié à l'histoire sociale et politique du pays*⁴⁶⁷ ». La dramaturgie camerounaise s'est donc développée dans un contexte de conflit.

2.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village

Plus qu'un simple décor de théâtre, le choix de la scène de la ville ou du village relève d'une stratégie spécifique de l'auteur qui décide de contextualiser ou non son intrigue dramatique et en calibrer ainsi son relief. Nos auteurs n'ont pas leur pareil pour jouer sur la vraisemblance et les faux semblants (section 2.2.2.1.), dénoncer la déliquescence de la vie du village par des représentations contraires (section 2.2.2.2.) et poser les conditions d'un renouvellement du village, obligé de se redéfinir face à l'attrait de la ville (section 2.2.2.3.).

2.2.2.1. Vraisemblance et faux semblants

Au premier plan, l'espace de *Trois prétendants... un mari* est clairement identifié dès la première scène. Il s'agit du village de Mvoutessi qui est le lieu de naissance du dramaturge. David Ndachi Tagne⁴⁶⁸ a déjà relevé cette tendance à ancrer le récit dans son propre espace géographique, reconnaissant ici une des caractéristiques de la production romanesque camerounaise même si Liking déroge de temps en temps à cette règle. Il semble que cette constatation soit tout aussi vraie pour la production dramaturgique au Cameroun. La critique camerounaise Rachel Efoua Zengue observe que ces auteurs « *empruntent à la réalité sociale bété, dans laquelle ils vivent ou ont vécu, bon nombre de noms qu'ils donnent à leurs héros, de telle manière que le lecteur croit avoir sous les yeux quelque extrait d'un reportage ou*

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁶⁷ Kom A., *La Malédiction francophone*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2000, p. 61.

⁴⁶⁸ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p.50.

*d'un document historique, car plusieurs noms de leurs personnages existent en fait au Sud Cameroun, et on pourrait les lire sur des fiches d'état-civil de cette région*⁴⁶⁹ ». Cette communauté de lieux géographiques a pour effet de rapprocher le lecteur du récit et, si lui-même est originaire de ce même village⁴⁷⁰ ou de cette région, de renforcer le caractère identitaire des traditions propres à chaque région. Cette stratégie est diamétralement opposée à celle de Liking. Dès les premières pages, Oyono Mbia donne des indications précises sur les différents contextes géographiques dans lesquels évoluent les personnages : les villes de Sangmélina (*TPUM*, p. 16) et de Libamba (*TPUM*, p. 19). Lorsque l'un des personnages fait un lapsus et écorche le nom de cette deuxième ville (Dibemba, un fleuve du Cameroun, au lieu de Libemba) l'auteur, au nom de la vraisemblance, rectifie cette erreur quelques pages plus loin (*TPUM*, p. 19). Cette topographie exacte, hyper réaliste, forme un contraste frappant avec la représentation fantastique de l'espace dans les pièces de Liking, où les lieux sont inventés de toutes pièces.

Du Sommeil d'Injuste gomme toutes traces faisant référence à un espace urbain ou rural, la pièce se déroulant dans une chambre en plein air (*DSI*, p. 56), ce qui accentue le côté fantasmagorique de la pièce. Liking ne fait pas de l'opposition ville/village un sujet d'observation en soi. Elle privilégie l'humain égal à lui-même, souffrant des mêmes maux dans tout type d'environnement. David Ndachi Tagne, rappelons-le, souligne la constance de l'esthétique de dissimulation dans la production littéraire camerounaise⁴⁷¹. Comme il a été expliqué plus haut, les objectifs de l'option rigide de l'anonymat sont doubles : d'une part, il permet d'aller au-delà de l'espace national, de plus, il offre un rempart à l'idéologie de l'auteur face à la censure.

⁴⁶⁹ Efoa Zengue R., 'De la réalité historique à la fiction romanesque', in *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines*, n° 11, 1984, p. 22 in Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷⁰ La notion de l'appartenance à un même village nous a apparue essentielle au Cameroun. Ainsi, une personne provenant d'un même village est considérée comme un frère ou une sœur à part entière et sera présentée en tant que tel. Cette proximité entre les membres d'un même village prouve notamment son efficacité en période de troubles, par exemple en permettant plus facilement à chacun de surmonter un deuil (*LR*).

⁴⁷¹ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 58.

2.2.2.2. Deux visages pour un village

Le premier acte de *Trois prétendants... un mari* s'ouvre sur une scène de village typique : les hommes sont soit occupés à des tâches séculaires, comme la fabrication d'un panier en osier, la sculpture d'une figurine d'ébène, soit à se divertir en jouant au « *songho* » (TPUM, p. 13)⁴⁷², fumant et buvant du vin de palme. De leur côté, les femmes décortiquent les arachides qui serviront à la composition de nombreux plats culinaires ou travaillent au champ (TPUM, p. 22). Nous sommes sensible au souci de l'auteur de souligner dès les premières pages l'aspect traditionnel de la vie au village, faisant la lumière sur le rôle primordial des femmes, modélisées en pilier de la société camerounaise. Les rôles stéréotypés habituellement dévolus aux hommes et aux femmes, sont inversés : la femme est le soutien principal de famille, ainsi que le démontrent ses activités agricoles, tandis que l'homme mène une vie oisive.

Le village est mis en opposition à la ville de façon subtile. Un des prétendants de Juliette, le personnage principal de la pièce, est un fonctionnaire corrompu de Sangmélina. Juliette a fait ses études dans la ville de Libamba. Devant son éloquence, synonyme d'irrespect pour la société traditionnelle camerounaise où les enfants ne doivent pas répondre à leurs parents, l'école fait office de corruption des esprits : « *N'envoyez jamais vos filles au collège ! (...) Les écoles ont tout gâté !* » (TPUM, p. 22). La ville se qualifie comme l'abri de la corruption en tout genre, alors que le village s'affirme en gardien des valeurs traditionnelles. En effet, dans l'espace de la ville, la mère de Juliette l'encourage à trouver « *un grand bureau à Yaoundé, au ministère surtout ! On dit que ce n'est pas du tout difficile pour les jolies filles !* » (TPUM, p. 63)⁴⁷³. User de ses charmes pour obtenir un bon poste ne soulève aucune réprobation, le grand bureau conférant à lui seul la respectabilité. Yaoundé, la capitale, s'érige en référence quant aux normes de grandeur : « *N'est-ce pas à*

⁴⁷² Dans Mattei F., *Le Code Biya*, op. cit., p. 34, l'auteur explique l'origine bulu du songho ainsi que son fonctionnement : « *une sorte de jeu d'échecs où deux adversaires se font face et qui consiste à transférer des pions que l'on fait circuler dans quatorze cases creusées dans le bois, jusqu'à en posséder quarante, ce qui permet de gagner la partie. Stratégie, tactique, patience, le songho nécessite de chaque joueur une grande concentration, sous des apparences de paresse et d'indolence, ainsi que la gestion du temps, de l'espace, du mouvement et de son capital « pion ».* L'échange de paroles y est permis, ce qui autorise, par l'ironie ou la distraction, toute déstabilisation de l'adversaire ». Le Président de la République du Cameroun est un fervent adepte du songho, étant originaire de la tribu bulu.

⁴⁷³ Au Cameroun, l'expression « deuxième bureau » est synonyme d'amant ou de maîtresse (LR).

*Yaoundé que se trouvent tous les grands hommes du pays ? » (TPUM, p. 101)⁴⁷⁴. Le message du dramaturge sous-entend que, d'une part, sous la colonisation, les normes traditionnelles sont devenues de plus en plus floues sous l'effet des nouveaux modèles imposés par les colons. De ce fait, les valeurs traditionnelles, parmi lesquelles la notion de respectabilité, sont faussées par le relâchement libertaire. D'autre part, en cas de conflit, la tradition renaît sous forme de valeur refuge. En effet, comme déjà évoqué dans la partie sur la palabre (2.1.1.2. section A) une fois l'argent des deux dots volé, le chef du village décide que « *Mieux vaut essayer de nous entendre entre villageois, avant que les grands hommes de la ville ne soient au courant* » (TPUM, p. 71). Ainsi, la solution appartient au village. La ville devient symbole de menace et le village garantie de protection.*

La vision de la ville et du village dans *Trois prétendants... un mari* apparaît diamétralement opposée à celle proposée dans *Notre fille ne se mariera pas !* Lors d'une première lecture de cette seconde pièce, on peut s'étonner à deux points de vue : tout d'abord, l'auteur a choisi le même espace géographique, à savoir le village de Mvoutessi, avec le même nom de chef du village, Mbarga, alors que la vision qu'il retranscrit de ce village est entièrement différente de celle de *Trois prétendants... un mari*. Le village de Mvoutessi est alors présenté comme « *un petit village perdu dans la Brousse du Sud du Cameroun Oriental* » (NFMP, p. 15). L'adjectif « petit » et le participe passé « perdu » comportent une connotation péjorative, si bien que ce village s'impose au lecteur comme insignifiant. Le chef du village reconnaît lui-même avoir perdu de son pouvoir : « *Quand je te dis que personne ne m'écoute plus dans ce village !* » (NFMP, p. 22). Deuxièmement, l'ambiance au village est très différente de celle décrite dans *Trois prétendants... un mari*. Bien que la première scène de *Notre fille ne se mariera pas !* s'ouvre à l'aube, c'est l'inactivité ambiante qui frappe le lecteur : les femmes et les enfants se lèvent tard : « *Ah Delphina ! Delphina ! Pourquoi tu t'es levée si tard ?* » (NFMP, p. 20) « *Qui sont ces enfants d'aujourd'hui qui dorment comme des antilopes ?* » (NFMP, p. 16) alors que la plupart des activités champêtres et les tâches ménagères se réalisent très tôt le matin. L'essence même de la vie au village, l'agriculture, est

⁴⁷⁴ La ville de Yaoundé fut le siège de la colonisation allemande. Bien que se situant en plein milieu du pays, elle fut choisie en raison de son climat tempéré prodigué par ses sept collines qui lui apportent la fraîcheur (LR).

dénigrée par le chef du village et son cousin lorsqu'ils apprennent que la fille du chef voudrait se marier avec un agriculteur : « *L'agriculture ? Pour quoi faire ?* » (NFMP, p. 81), « *Elle ose parler d'épouser un homme qui va travailler de ses mains comme un illettré ?* » (NFMP, p. 82). Le village ne matérialise plus la valeur refuge de *Trois prétendants... un mari*. En effet, l'auteur l'a décalée vers la femme, seule dépositaire de la tradition, mais à qui il incombe de la faire évoluer pour redéfinir la société.

2.2.2.3. Un village renouvelé et une ville lumineuse

Au contraire d'Oyono Mbia qui a basé ses deux pièces dans le site du même village de Mvoutessi, les deux premiers tableaux d'*Une Nouvelle Terre* ne nomment pas le village de l'intrigue. Celui du premier tableau est un « *village morne, encore endormi* » (NT, p. 19), un village où règne l'oppression : « *on nous opprime et l'on habille nos combats de silence. Silence et l'on instaure la peur* » (NT, p. 20). Ce village n'a que deux habitants éveillés, Soo et son mari Nguimbus qui se disputent sur le régime oppressif du village. Comme il l'a été expliqué au début de ce chapitre, la femme est pour l'action, le mari pour l'attente passive. Dans le deuxième tableau, la dramaturge éclaire le lecteur quant à la nature de l'oppresseur : les autorités coloniales et postcoloniales, responsables de la ruine du village (NT, p. 22), profané et pillé (NT, p. 26). Le constat des lieux sera le déclic pour repartir sur de nouvelles bases. Le peuple souhaite « *reconstruire un nouveau village* » (NT, p. 30) tout en le préservant de certaines contaminations (NT, p. 31). Selon Nguimbus, ce village doit être « *plus sain, mieux structuré* » (NT, p. 30) et Soo pense qu'il est important de « *ne pas transférer des choses malsaines dans le nouveau village* » (NT, p. 31). Pour le peuple, « *reconstruire un nouveau village* », c'est « *repartir d'un nouveau pas* », « *renaître ailleurs* » (NT, p. 34). Le contraste du troisième tableau saute aux yeux : « *C'est le petit matin, et c'est une clairière au flanc d'une montagne. Les oiseaux piaillent, la nature chante* » (NT, p. 46) Ce nouveau village projette l'aboutissement du rituel de purification. Le résultat final est la nouvelle société, « *Ils créèrent un nouveau ciel (...) ils créèrent une nouvelle terre* » (NT, p. 49) Les effets du rituel n'affluent pas sur un village ou même un pays. Ils englobent toute la terre, initiant l'avènement d'une nouvelle société, débarrassée de l'influence néfaste du rejet de la

faute sur l'autre, capable de réactiver son propre pouvoir de décision. En puisant dans le rituel, la tradition est renouvelée, apurée.

Le traitement de la ville dans *Notre fille ne se mariera pas !* s'oriente autour de la notion d'individualisme, caractéristique de la société moderne. Richard Bjornson considère cet aspect comme l'un des thèmes dominants des premières pièces au Cameroun : « *The problematic nature of individual identity in contemporary Cameroonian society is one of the dominant themes in these early social comedies*⁴⁷⁵ ». Cependant, dans cette deuxième pièce, Oyono Mbia ne présente pas tant la notion d'individualisme comme problématique. En effet, notre analyse nous conduit à une vision de la ville très différente de la première pièce du même auteur, où elle était présentée comme corruptrice, antre des idées colonialistes. Dans *Notre fille ne se mariera pas !*, la ville est devenue symbole de savoir (NFMP, p. 55), de richesse (NFMP, p. 49) et de pouvoir (NFMP, p. 17) par le moyen de « l'Ecole d'Administration » (NFMP, p. 81) de Yaoundé. Charlotte, la fille du chef du village n'habite plus dans une maison mais « *un appartement dans un de ces nouveaux immeubles qu'on a construits à Yaoundé* » (NFMP, p. 86). Les villageois ignorant tout de la notion d'appartement, le cousin se doit d'élucider ce mystère en ces termes : « *Elle habite un appartement, ô mon cousin. Une sorte de maison construite à l'intérieur d'une immense maison à plusieurs étages contenant d'autres maisons* » (NFMP, p. 87). La difficulté d'appréhender le « nouveau », rappelons-le, souvent apparenté au « moderne » dans la société camerounaise traditionnelle, est retranscrite dans ces explications et le modèle par excellence de la ville est celui de Paris. Pour André Atangana et son épouse Colette, qui sont pourtant camerounais, Charlotte est considérée de la famille parce qu'elle a passé trois ans avec eux à Paris (NFMP, p. 112). Les valeurs individualistes et modernistes étant prônées dans cette pièce, il n'est pas étonnant qu'elle ait obtenu le premier prix du concours dramaturgique à l'ORTF en 1969⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Bjornson R., *op. cit.*, p. 242.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

2.2.3. Espace régional

L'espace régional qui englobe les us et les coutumes d'un peuple se focalisera sur trois aspects représentatifs de la vie au Cameroun dans lesquels tradition et modernité se côtoient : les habitus culinaires (section 2.2.3.1.), vestimentaires (section 2.2.3.2.) et linguistiques (section 2.2.3.3.) tels qu'ils sont mis en lumière par les œuvres dramaturgiques de notre corpus.

2.2.3.1. Habitus culinaire

Dès les premières pages de *Trois prétendants... un mari*, l'auteur nous introduit dans le monde culinaire au Cameroun. La nourriture est à la base de la vie traditionnelle au village et régie par la culture maraîchère de manioc, du plantain, de la banane et de la canne à sucre (TPUM, p. 22). La récolte du maïs permet, entre autres, la fabrication de l'arki (TPUM, p. 23), un alcool fort et, par ailleurs, le vin de palme est très prisé au village (TPUM, p. 13). Pourtant, la bière et le vin rouge⁴⁷⁷ sont les denrées choisies lors du protocole d'approche du mariage de Juliette (TPUM, p. 38) au lieu du traditionnel vin de palme. Au même titre que l'argent, Mumpini associe ces denrées importées « *aux fétiches modernes* ⁴⁷⁸ » puisqu'ils sont le produit de la « modernité » occidentale. En outre, la dot est souvent constituée de sacs de riz et d'une partie d'un cheptel en fonction de la fortune du futur époux. Dans le cas du second prétendant qui est fortuné, selon la coutume, le père de la jeune fille demande pour la dot « *dix sacs de riz de cent kilos chacun (...) quatre bœufs, quinze moutons, dix chèvres, vingt porcs* » (TPUM, p. 43) et le grand-père « *un sac de kolas du Nord [sic]* » (TPUM, p. 42), les noix de kola étant tout particulièrement prisées par les personnes âgées pour leurs vertus stimulantes et leur goût amer. Par le biais de la gastronomie, nous constatons que l'auteur dépeint une société fidèle au modèle de la tradition africaine où la nourriture joue un rôle central, tout en l'adaptant à la modernité occidentale au niveau de la composition des plats.

⁴⁷⁷ Le vin, la bière et l'alcool fort firent aussi partie des festivités lors des fiançailles auxquelles nous avons assistés à Yaoundé. Voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé (LR).

⁴⁷⁸ Mumpini O., *op. cit.*, p. 47.

Ceci dit, c'est sur la dualité du traitement de l'espace culinaire dans *Notre fille ne se mariera pas !* que nous aimerions nous pencher plus particulièrement. Dans le premier acte de la pièce, l'auteur nous présente une société traditionnelle au village qui consomme les denrées habituelles : l'antilope (NFMP, p. 54) qui est la viande de brousse, l'arki (NFMP, p. 58) un alcool fort, les arachides (NFMP, p. 57), le maïs et les feuilles de manioc (NFMP, p. 65), le plantain et les macabos (NFMP, p. 84) qui sont à la base de nombreux mets camerounais. Le second acte, par contre, nous introduit dans l'espace de la nourriture européenne. Colette, une camerounaise qui a fait ses études en France, affiche sa préférence pour la gastronomie française qu'elle qualifie de bonne cuisine : « *Tu sais, moi, j'ai toujours cru à la bonne cuisine. Quand j'avais dix ans, maman m'apprenait déjà tout un tas de petits trucs : canard à l'orange, ratatouille niçoise, un peu de tout quoi ! C'est pourquoi j'ai dit à Onambelé ce matin, de nous faire du bœuf bourguignon pour le déjeuner* » (NFMP, p. 97). Dans l'espace culinaire du second acte, tous les composants de la nourriture traditionnelle cèdent la place aux denrées typiquement françaises comme le « *camembert* » (NFMP, p. 100) et le « *Châteauneuf-du-Pape* » (NFMP, p. 102). A son fils qui refuse de manger du camembert, Colette dit que « *C'est la culture !* » (NFMP, p. 102). A nouveau nous faisons face à la confusion entre les notions de culture et de modernité, comme nous l'avons déjà établi plus en amont de notre thèse. Cette culture, prétendue civilisée, du moins telle que se l'est appropriée la camerounaise, n'admet pas les produits locaux. D'ailleurs, Colette a renvoyé quatre maîtres d'hôtel coupables de servir à son fils « *des mangues, des ananas et autres fruits du pays au lieu de ne lui donner que des produits importés d'Europe, ou, à la rigueur, des fruits africains mis en conserve en Europe, et réimportés* » (NFMP, p. 103). Ce désamour des produits du terroir au profit des denrées européennes ou le ridicule de leur blanchiment, en passant par le processus de la mise en conserve, traduit bien ce qui est arrivé à la tradition africaine après l'Indépendance. La société camerounaise, profondément affectée par la période de la colonisation, voit dans ce qui est importé de l'Europe un symbole de modernité, promesse de prospérité matérielle. La notion de culture est associée à la modernité, celle-ci entendue dans le sens de nouveauté. Ainsi, Mevoung, un des neveux du chef du village dit que boire « *des apéritifs en discutant des choses des blancs, c'est ce qu'on appelle "culture" en français* » (NFMP, p. 70). Pour bien illustrer cette notion de culture, le second acte débute par une scène montrant deux représentantes des entités coloniales,

puisque travaillant au ministère, buvant un digestif (*NFMP*, p. 95). L'apéritif et le digestif réalisent le désir de copier les habitudes de la société européenne, tout comme le sont l'utilisation de la cuillère et celle de la fourchette (*NFMP*, p. 71).

Par contraste, *Une Nouvelle Terre* nous présente une société dépourvue de toute nourriture puisque ravagée par les luttes durant la colonisation. C'est donc à dessein que Werewere Liking fait abstraction des denrées alimentaires typiques de la société agricole camerounaise. Ce manque transcrit la souffrance et le rachitisme d'une société qui attend « *dans son pagne la pétrification, la putréfaction, jusqu'à ce qu'on en crève, s'aplatisse et finisse* » (*NT*, p. 27), nonobstant le processus rituel initiatique qui purgerait la société camerounaise de ses maux.

Tout comme *Notre fille ne se mariera pas !*, *Du Sommeil d'Injuste* sépare les deux espaces culinaires qui se côtoient : la gastronomie occidentale « *une bouteille de lait, des croissants et du sucre noir* » (*DSI*, p. 59) « *du pop-corn, du pain, du vin* » (*DSI*, p. 60-61) et la gastronomie africaine « *du mil, du maïs, du manioc, du plantain et du poisson* » (*DSI*, p. 61-62). Cette dualité de l'espace culinaire est appréhendée par deux catégories de personnages. Tout d'abord le Chef se plaint de l'état de ces denrées qui sont pour lui des « *objets lézardés, crevassés* » (*DSI*, p. 60) alors que la population, représentée par la femme et la foule, dénoncent la famine qui sévit dans le pays : « *Je ne puis me payer le luxe d'être sereine ! la faim... La faim. La faim... la faim... la faim...* » (*DSI*, p. 77). Malgré cela, le Chef a organisé un somptueux banquet pour son peuple dans l'idée de masquer les problèmes internes de son pays. Les réserves alimentaires étant épuisées, il ordonne « *d'annexer ceux d'à côté à mon royaume et prenez au lieu d'acheter* » (*DSI*, p. 63). Sur cette fantasmagorie, sont transposés les sentiments du Chef supérieur qui, bien qu'ayant quelques remous de conscience, rapidement dissipés, intervient dans un effort pour calmer la foule (*DSI*, p. 77). La faim physique pourrait être comprise comme une métaphore des carences de la société camerounaise post-indépendance. Au moyen du refus des deux chefs de poursuivre le rituel initiatique traditionnel, impliquant la confession qui permettrait à la société d'être purifiée, Werewere Liking démontre comment la négation du retour aux traditions ancestrales, symbolisée par le rituel avorté, engendre des conséquences néfastes sur toute une société.

2.2.3.2. Habitus vestimentaire

Ce qui frappe le lecteur de *Trois prétendants... un mari*, c'est l'absence de description vestimentaire, alors que le port du vêtement traditionnel fait partie intégrante de la culture africaine et remonterait à l'époque phénicienne :

The colourful clothes of Africa first became a sign of wealth around 1000BC, during the period of the trans-Saharan trade when traders used strip cloth as a form of currency (...). In order of tradition and value: weaves, tie-dyes, batiks and industrial prints represent the four types of cloth African use to create clothing. Weaving represents a tradition that passed down from father to son, from uncle to nephew, from mother to daughter and from aunt to niece. The complexity of the weave, the colour, and the type of thread used determines the value of the cloth, as (some) Africans believe that imported textiles have no ancestral link and therefore less value⁴⁷⁹.

A cela s'ajoutent les propos du grand-père de Juliette : « *Mais vous, vous permettez à vos femmes de porter des vêtements* » (TPUM, p. 14). Cette phrase est révélatrice de l'attitude des entités coloniales qui voyaient dans la nudité un moyen d'asservissement des autochtones et plus particulièrement des femmes, réduites à de simples objets n'ayant pas la dignité du vêtement. Le désir de retenir les valeurs traditionnelles est bien illustré dans cette pièce par l'effet de leur mise en contraste avec la modernité. En effet, le costume en tergal (TPUM, p. 26) du deuxième prétendant est à la fois signe de richesse et de modernité puisque importé d'Europe, ce qui lui vaut d'être qualifié de « *vrai blanc* » (TPUM, p. 26)⁴⁸⁰. Parmi les cadeaux demandés pour la dot, le grand-père demande « *trois grands pagnes* » (TPUM, p. 42) et l'oncle de Juliette, « *un beau costume en tergal* » (TPUM, p. 42), tandis que le père de Juliette demande « *quatre costumes en tergal (...), dix grands pagnes* » (TPUM, p. 43). Lors de la constitution de la dot, il est coutume d'y inclure des vêtements traditionnels : « *In courtship, the groom or his relatives gives traditional cloth to the family of the bride as a gift* »⁴⁸¹. Le score contrasté entre le nombre de

⁴⁷⁹ Anonyme., 'Stitched with history – African textile and fashion', *New African Woman*, London, IC Publication, Summer 2009, p. 84.

⁴⁸⁰ Le terme "blanc" est à prendre au sens large. Il signifie « évolué », donc symbole de modernisme (LR).

⁴⁸¹ Anonyme., 'Stitched with history – African textile and fashion', *op. cit.*, p. 86.

Pour les célébrations de mariage au Cameroun, il est de coutume pour la famille de la mariée de porter tous un habit dans le même tissu de pagne, marquant ainsi leur appartenance régionale et tribale (LR).

vêtements européens commandés pour la dot, inférieur à celui de la tenue traditionnelle en pagne, quantifie en quelque sorte le désir de retenir la tradition.

L'approche vestimentaire de *Notre fille ne se mariera pas !* est tout autre. Dans le premier acte de la pièce, toute trace de vêtement traditionnel est gommée au bénéfice du costume-cravate. Ainsi, la tenue vestimentaire européenne est signe de réussite professionnelle : « *Mon fils sera préfet ! Vous ne voyez pas le costume qu'il porte ?* » (NFMP, p. 51). Lorsqu'une des filles du chef du village Mbarga vient présenter son fiancé, son père déplore la tenue de celui-ci :

J'avais regardé son cou : pas la moindre corde ! Je ne parle pas d'une belle cravate comme celle que mon fils Mevoung porte ici devant vous ! J'avais regardé ses vêtements : pas le moindre costume en droit [drap] lourd de quarante mille francs ! Rien qu'un misérable lambeau de chemise, comme ceux que nous portons ici, nous autres de la brousse (NFMP, p. 83).

En effet, il attendait pour futur gendre un homme en costume-cravate, ce qui est le signe extérieur de richesse par excellence. Dans le second acte, le costume cravate est appréhendé de deux façons au travers des personnages de Colette et de son mari André Atangana. Colette, instruite en France où elle a vécu très jeune, prône les valeurs modernes de l'Europe. Elle dit à son fils : « *Mange ton camembert si tu veux porter de belles cravates quand tu seras grand, comme Papa !* » (NFMP, p. 107). Le fromage, hors de prix au Cameroun puisqu'importé, est signe de richesse au même titre que les cravates, représentatives de l'espace européen et du travail de bureau par opposition aux tâches agricoles. André Atangana vient d'une famille relativement modeste de producteurs de cacao (NFMP, p. 137) en comparaison du père de son épouse qui était fonctionnaire. Ce dernier était en mesure d'envoyer sa fille faire ses études en France, pour qu'elle gagne en un mois ce que le père d'Atangana gagnait en une année (NFMP, p. 135). André Atangana, dans sa fonction de conseiller technique, se doit de porter le costume-cravate. Mais il reste somme toute attaché aux valeurs traditionnelles, conscient de l'inadéquation du costume sous ces latitudes : « *Je m'en fous de la cravate et de la veste ! D'abord, on étouffe de chaleur !* » (NFMP, p. 129). Contraint de se rendre au Commissariat de police, il fait fi de l'impératif, si on veut être pris au sérieux, de se présenter en costume cravate. L'agent de police ne considère pas Atangana comme quelqu'un d'important parce

qu'il a dérogé au protocole : « *Oh !... Je vous demande pardon, Monsieur le Conseiller Technique ! Je ne vous remettais pas ! Je m'attendais à une cravate !* » (NFMP, p. 141) Atangana montre avec beaucoup d'humour et de sarcasme que l'habit fait le moine au Cameroun, et qu'il n'est pas disposé à se plier à cette faiblesse érigée en règle. La double appartenance vestimentaire nous renseigne sur la façon dont les différentes traditions se juxtaposent, sans mélange, sans influence l'une sur l'autre, poussant l'Africain à une ambivalence, le matin habillé à l'occidentale, le soir aux couleurs locales. Bien qu'ayant fait ses études supérieures en France, extériorisées par le costume cravate, Atangana n'est pas prêt à renier la tradition africaine arborée par le port du vêtement traditionnel.

Dans *Une Nouvelle Terre*, Werewere Liking traite le vêtement de façon originale. Elle privilégie le tissu, la texture et les couleurs, aux descriptions vestimentaires. Ainsi, la percale blanche et noire, symbole de syncrétisme culturel, devient le symbole sur lequel le peuple trouve sa motivation pour passer à l'action : « *Les deux morceaux de percale, la noire évoquant l'épreuve et la blanche, l'élévation et la pureté, défendront l'équilibre, la justice* » (NT, p. 11). L'enfant, symbole de l'innocence, « *brandit une tranche de percale immaculée, trouvée miraculeusement dans les ruines* » (NT, p. 33). Le masque sera revêtu de percale blanche (NT, p. 34), et finalement les deux morceaux de percale seront réunis sur une palme, plantée au milieu des ruines pour produire l'unité (NT, p. 42-43). Aussi, « *le flic* » est « *en gants et cache-bottes blancs* » (NT, p. 23), et le chef porte « *une cape en lamé sur les épaules* » (NT, p. 23-24). Leur apparence glorieuse, dépouillée de toute autre description vestimentaire, détone dans ce paysage hétéroclite et souligne l'enrichissement de certains au détriment des autres sous la colonisation et la disparité d'ordre économique de la société camerounaise après l'Indépendance.

La dualité du paysage vestimentaire qui singularise *Du Sommeil d'Injuste* a particulièrement retenu notre intérêt. Premièrement, l'habitus vestimentaire décline en majorité l'espace occidental. Ainsi, le serveur est « *en livrée : pantalon, veste et nœud papillon rouges. Chemise blanche* » (DSI, p. 55), une tenue de bal est exigée pour tous les participants (DSI, p. 61) si bien que « *Les invités sont des messieurs en costumes, des dames en robes de soirée* » (DSI, p. 65). De façon incongrue, le Chef supérieur dans l'espace de la réalité et le Chef virtuel sont tous les deux présentés en

maillot de bain, dont la couleur rouge est précisée pour le second. A cela s'ajoute un second espace vestimentaire, celui de la tradition africaine symbolisée par un pagne posé sur une chaise (DSI, p. 57). Nous sommes sensibles à ce détail dans lequel nous lisons le signe du délaissement de la tradition. Même lors de la cérémonie officielle, le Chef, qui se présente en vêtement d'apparat, adopte un curieux assemblage de la tenue traditionnelle et du vêtement occidental : « *Pagne en satin noir peint de motifs blancs ; vêtement à queue rouge et or agrémenté d'épaulettes auxquelles est nouée une cape blanche qui traîne majestueusement par terre. Une quinzaine de médailles pend à la poitrine du chef* » (DSI, p.66). La tenue militaire occidentale semble supplanter la tenue traditionnelle puisque portée par-dessus la première. Les épaulettes et les médailles sont bien le symbole de l'influence de l'Occident. La tenue traditionnelle noire pourrait être interprétée comme le symbole de l'Afrique avec ses motifs blancs entachés par la colonisation. Cette discordance des vêtements fait écho au caractère fantasmagorique de la pièce et est un indice caricatural du désordre ambiant lorsque le processus du rituel initiatique n'est pas suivi. Ainsi, le conflit entre tradition et modernité est exprimé dans toute sa complexité dans le traitement de l'espace vestimentaire *Du Sommeil d'Injuste*.

2.2.3.3. Habitus linguistique

L'espace linguistique de *Trois prétendants... un mari* est composé de deux langues : le français, langue majoritaire dans la pièce et le bulu, langue de la région sud du Cameroun, qui ponctue ça et là le récit. *Trois prétendants... un mari* contient de nombreuses expressions régionales qui, pour le lecteur averti, identifient la localisation. Notons tout d'abord les interjections comme « *A aa ka* » (TPUM, p. 13), mélange de désapprobation et de découragement (TPUM, p. 119) et « *Eé é kié* » (TPUM, p. 15) qui marque la surprise et l'indignation, deux expressions du centre et sud du Cameroun, utilisées par les tribus bété et les Boulou. Puis nous relevons l'expression « *Nane Ngôk* » (TPUM, p. 16) qui en bulu est une expression marquant la surprise et aussi l'invocation d'un ancêtre illustre dans cette même tribu (TPUM, p.119). Lors de la constitution de la dot, un des membres de la famille demande tout spécifiquement un poste de radio « *qui parle bulu* » (TPUM, p. 43). Il est clair que l'auteur souhaite ancrer le récit dans son propre espace géographique, ce qui révèle

une forte tendance au régionalisme et à sauvegarder le patrimoine linguistique de sa tribu.

De plus, le récit est entrecoupé par des chansonnettes en bulu. La première a trait aux échanges qui ont lieu avant de demander la main d'une jeune fille. Dans le glossaire de son œuvre dramatique, Guillaume Oyono Mbia traduit la première chanson en ces termes :

Offre-moi un verre, offre-moi un verre de vin,
Offre-moi un verre, ô toi, fils des Mbidambané,
Offre-moi un verre... »⁴⁸².

L'auteur l'interprète comme un défi lancé aux membres masculins de sa tribu, une incitation à se comporter en homme et à renforcer les liens des membres d'un même village⁴⁸³. La deuxième chanson se lit comme suit :

Patience, patience, ô jeune fille !
Où donc as-tu laissé Ondua en train de boire ?
Patience, patience, ô jeune fille !⁴⁸⁴.

Elle décrit une pratique courante au Cameroun qui veut que lorsque le mari s'est enivré dans un village voisin, son épouse vienne le chercher avec plusieurs membres de la famille. Le fait que le substantif « patience » soit répété quatre fois sous-entend que l'épouse n'a sans doute pas eu la patience de suivre cette coutume⁴⁸⁵. Les trois dernières chansons sont chantées par Sanga-Titi, le sorcier du village qui fait partie intégrante de la vie traditionnelle⁴⁸⁶. La première chanson peut être paraphrasée ainsi :

Autrefois, j'exerçais ma sorcellerie au pays des fantômes ;
Maintenant que j'exerce au pays des vivants,
Comment se fait-il que des lamentations
Parviennent toujours à mes oreilles ?
Refrain :
Ah, si j'avais su, ô ma mère
Ko'o, ko ko ki ko'o,
O Sanga-Titi,

⁴⁸² Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., p. 119, dossier à la fin de la pièce.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Par ordre d'importance, le sorcier occupe le deuxième rang après le chef du village, même si son rôle semble avoir quelque peu changé au cours des siècles (LR).

Tu mens !⁴⁸⁷.

La première constatation qui s'impose est que le rôle du sorcier du village semble avoir quelque peu changé. Il ne jouit plus de la même crédibilité qu'auparavant. Il fait l'objet de plaintes et est traité de menteur. La tradition est menacée, si bien que dans la troisième chanson, le sorcier annonce qu'il va vivre dans un autre village, à Ndele⁴⁸⁸. Ceci décrit un nouveau symbole de modernité qui pousse les individus à migrer dans d'autres villages, villes et pays. Ici, le conflit émergeant de la tradition et de la modernité est rendu tangible.

De même, *Notre fille ne se mariera pas !* invite le lecteur dans l'espace de quatre langues : le français, le fang, l'anglais et quelques mots de latin. La langue française est majoritaire dans les deux actes, alors que le fang et l'anglais ne sont utilisés que dans le premier acte. Un examen approfondi de l'utilisation du fang révèle tout le respect accordé à la tradition et aux ancêtres. Ainsi, afin de montrer du respect à une personne plus âgée, le substantif Tita (père) ou Na (mère) est ajouté avant le nom de la personne⁴⁸⁹ comme par exemple, Tita Mbarga (NFMP, p. 15) et Na Matalina (NFMP, p.21). Le bulu et le fang étant très proches, puisqu'ils proviennent de la même région du sud du Cameroun, certains termes sont similaires dans les deux langues, comme les interjections « *a a ah kié !* » (NFMP, p. 16) et « *Eéé kié* » (NFMP, p. 20) qui, selon les commentaires du dramaturge « *suivant les intonations, peut marquer l'émerveillement, la surprise, l'admiration, le reproche, la désapprobation* »⁴⁹⁰ et « *Ah ka* » (NFMP, p. 18) qui « *s'emploie, selon la longueur ou la brièveté du son, pour inviter quelqu'un à ne pas ou plus parler d'une chose qu'on juge futile, dérisoire, ou franchement dénuée d'intérêt* »⁴⁹¹. De plus, de nombreuses expressions en fang ponctuent les dialogues : « *Bii...iik* » ou « *attrape* » (NFMP, p. 26), « *Mbamba kidi ah Gakoulos* » (NFMP, p. 30), « *Beso be nga bo aya ?* » (NFMP, p. 60). Elles sont prononcées uniquement dans la pièce par les villageois, seuls garants du patrimoine linguistique de leur pays. Une chanson en fang (traditionnelle) sur un air de bool (moderne) concrétise ici une alliance entre la tradition et la modernité. En effet, bien que cette chansonnette soit en fang et puisse

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁹ Oyono Mbia G., *Notre fille ne se mariera pas !*, op. cit., glossaire p. 12.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 11-12.

être traduite comme suit, c'est la danse qui l'accompagne et l'instrument de musique utilisé qui mérite quelques explications comme l'indique l'auteur dans le glossaire de la pièce :

Le chimpanzé regarde à droite...
Fougère...tendre fougère...
Puis regarde à gauche...
Fougère...tendre fougère...
Alors il chante très fort :...
Héé ! S'il y avait un humain par ici, il m'aurait déjà abattu !...
Fougère, tendre fougère...

« Bool », se prononçant comme le « Ball » anglais dont il est la déformation évidente, ce terme désigne une danse populaire venue, nous assure-t-on, des régions côtières du Sud Cameroun (Kribi, Campo). Contrairement à nos danses traditionnelles, elle s'exécute par couples, au son d'accordéons antédiluviens, et sans les sollicitations habituelles du bas-ventre et des hanches⁴⁹².

Ainsi, l'alliance d'une chanson traditionnelle sur un rythme de danse anglaise avec un instrument d'origine européenne, concrétise certainement une tentative de syncrétisme entre tradition et modernité, consécutive à l'arrivée des Européens. La langue anglaise est utilisée dans l'expression « *wait... wait... wait !* » (NFMP, p. 29) et « *motor-boy* » (NFMP, p. 34). L'introduction de notre thèse a souligné que les Anglais et les Français furent les seconds colonisateurs du Cameroun. Les Anglais prirent les territoires près de la mer, là où le commerce était le plus facile pour la marine anglaise. Il n'est donc pas étonnant qu'un pidgin anglais se soit développé parmi les commerçants, langue toujours usitée de nos jours dans les transactions commerciales et de ce fait employée dans cette pièce pour s'adresser au transporteur public.

Dans le deuxième acte de la pièce, le dramaturge nous présente deux types d'individus : ceux qui ont fait leurs études en France, comme Charlotte la fille du chef du village de Mvoutessi, André Atangana et sa femme Colette dont l'auteur dit qu'elle a « *les intonations d'une apprentie-parisienne* » (NFMP, p. 95) et de l'autre côté, son maître d'hôtel qui a « *l'accent des Yaoundé* » (NFMP, p. 95). Oyono Mbia, par le personnage de Colette, nous fait découvrir « *l'Elite Intellectuelle* » (NFMP, p. 94) de Yaoundé qui tente de copier les Français dans leurs manières de parler. Ainsi,

⁴⁹² *Ibid.*, p. 12.

Colette appelle son fils « *mon bijou* » et « *mon chou* » (NFMP, p. 101), termes qui ne sont guère employés par les autochtones⁴⁹³. Elle emploie les services d'un chauffeur afin « *d'éviter que les autres enfants ne lui parlent en langue vernaculaire* » (NFMP, p. 102-103). Elle dit faire « *tout ce qu'une Africaine moderne devrait faire pour éduquer son enfant* » (NFMP, p. 103). Ce désir de modernité va jusqu'à nier les origines de la famille de son mari. Lorsqu'il dit que ses parents ne savent pas lire le français, elle répond : « *Tu avais bien besoin de le dire devant tout le monde* » (NFMP, p. 118). Nous lisons dans les propos du mari le désir de défendre les valeurs traditionnelles : « *Pardonne-nous, ô mon père ! Ma femme est restée si longtemps au pays des Blancs qu'elle a beaucoup de mal à s'exprimer en Yaoundé !* » (NFMP, p. 177-178). Cet antagonisme entre tradition et modernité est aussi manifeste lorsque le mari de Colette a recours au latin pour exprimer une solution au problème d'annoncer le mariage de Charlotte à ses parents. Il a recours à la formule « *deus ex machina* » (NFMP, p. 164), comme si les langues anciennes de l'Occident pouvaient résoudre leur problème. Ainsi, nous assistons à une subversion de l'échelle des valeurs traditionnelles. L'éducation et l'occidentalisation remplacent le primat du respect dû aux ancêtres. Il s'effectue ainsi un certain renoncement aux racines linguistiques identitaires par la référence au latin. Ce conflit entre les langues vernaculaires et le français traduit bien les contradictions qui existent dans la société camerounaise après l'Indépendance, comme le suggère Bjornson : « *It mirrored contradictions in postcolonial Cameroon society and served as an arena for the expression of divergent views in a larger national dialogue over the meaning of freedom and identity in a society moving from colonial dependency to independence and from ethnically diverse oral cultures to the literate culture of a modern state*⁴⁹⁴ ».

Le français est l'espace linguistique majoritaire d'*Une Nouvelle Terre* avec des passages en langue bassa, la langue maternelle de l'auteur, le berceau de sa culture. Peu exposée à la culture occidentale dans sa jeunesse, Liking ne savait ni lire, ni écrire en français⁴⁹⁵. A travers sa langue maternelle et sa deuxième langue, le français, Liking nous fait partager deux cultures, l'une traditionnelle, l'autre

⁴⁹³ Nous avons remarqué qu'au Cameroun il n'est pas de coutume d'appeler ses enfants par des termes affectueux. Il existe un système de hiérarchie, les enfants occupant le niveau inférieur de l'échelle. L'emploi linguistique de termes d'affection subvertit l'espace social traditionnel (LR).

⁴⁹⁴ Bjornson R., *op. cit.*, p. 261.

⁴⁹⁵ Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed), *op. cit.*, p. 169.

moderne. Tout d'abord, certains noms des personnages renvoient le lecteur à la langue bassa. Ainsi Soo signifie « *exagération* ». L'auteur précise que « *c'est le nom qu'on donne à la deuxième des jumelles* » (NT, p. 19). Nous jugeons cette précision importante pour l'analyse de la pièce, car selon la tradition camerounaise, les jumeaux sont censés posséder des pouvoirs surnaturels : « *Le fait d'avoir des jumeaux est considéré comme une distinction particulière (...) Les parents des jumeaux sont donc considérés comme des élus de Dieu*⁴⁹⁶ ». Soo est un personnage central dans la pièce, car elle dénonce, peut-être comme l'indique son nom, avec quelques exagérations lexicales, les effets du manque d'action, lequel aboutit à la « *pétrification* » et à la « *putréfaction* » (NT, p. 27). C'est la femme qui engage le processus du rituel traditionnel initiatique :

En fait, la femme dit tout haut sans déguisement ce que chacun évite à tout prix de penser. Elle dénonce mais elle s'accuse elle-même. Elle tente de créer une démarche de l'esprit pour que chacun apprenne à s'analyser sous tous les angles, et elle fait la démonstration à partir d'elle-même. Elle est pour l'instant la seule qui sache se regarder et regarder et qui puisse donc conduire les autres vers la prise de conscience nécessaire⁴⁹⁷.

Hourantier souligne le rôle d'initiatrice de la femme qui « *retrouve la place sacrée que lui avaient réservé [sic] les mythes*⁴⁹⁸ ». C'est en puisant dans la tradition du rituel initiatique, qui accuse et s'auto-accuse, qu'une prise de conscience est possible. Par contraste, le mari de Soo s'appelle Nguimbus, ce qui signifie « *Le Sans Clan* » (NT, p. 19). En effet, il veut paraître neutre. Sa devise devant les problèmes de son village est l'attente passive : « *Ce n'est pas nous seuls qui pouvons changer le monde. Il faut attendre...* » (NT, p. 19). Par l'onomastique, Werewere Liking définit deux courants de pensée au sujet de la colonisation qui, selon elle, ont besoin d'être rééquilibrés par le rituel initiatique. Cette démarche est originale par rapport à celle d'Oyono Mbia qui ne fait que dénoncer les méfaits de la colonisation sans proposer de remède tangible. Liking attaque le problème à la source et c'est en puisant dans le patrimoine de la tradition africaine qu'elle élabore une solution. « *Hééyôôô* » (NT, p. 48), prononcé à l'unisson par tous les personnages de la pièce, est un cri de victoire en bassa équivalant à notre « *hourra* ». Nous adhérons pleinement à la vision de

⁴⁹⁶ Tchegho J.-M., *La naissance et la mort en Afrique – Le cas des Bamiléké du Cameroun*, Yaoundé, Éditions Démos, 2002, p. 49.

⁴⁹⁷ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 95

Valerie Orlando qui voit dans ce mélange des langues française et bassa le souci de l'auteur de ne pas privilégier une nationalité en particulier⁴⁹⁹ mais de « *synthesize a common ground for all theatres of French speaking West Africa in order to create a unanimous voice – culturally and socially*⁵⁰⁰ ». Nous soulignons la portée du message de Liking qui s'étend au-delà des frontières du Cameroun et prône un syncrétisme actif et créatif par opposition à la dénonciation systématique d'Oyono Mbia.

Par contraste, *Du Sommeil d'Injuste* est la seule des quatre pièces analysées qui ne comporte pas d'éléments linguistiques traditionnels. Le français, la langue du colon, est la seule langue utilisée dans la pièce. La suppression de toute trace de langue vernaculaire interprète l'abus de pouvoir des autorités en place. En effet, dans certains pays d'Afrique, les colons interdirent aux autochtones de parler leur langue traditionnelle, ce qui suscita diverses réactions⁵⁰¹. Le Chef *Du Sommeil d'Injuste* est présenté comme un dictateur et l'espace linguistique reflète cette vision. Mais c'est l'aspect fantasmagorique de la langue que nous souhaitons souligner ici. Ainsi, la dramaturge a situé sa deuxième pièce rituelle dans l'espace imaginaire du pays de Pample dans un désir d'universaliser le rituel initiatique. Les citoyens de sexe masculin de ce pays s'appellent des « *pamplemous* » et ceux de sexe féminin des « *pamplemousses* » (*DSI*, p. 69). De plus, dans l'espace du rêve, différentes voix se font l'écho du discours du chef. Par le procédé stylistique des assonances « *Citoyens, mitoyen, moyen, rien* », « *production, de la finition, la solution, prison* » (*DSI*, p. 68-69), le discours du chef se trouve hachuré, jusqu'à en transformer le sens initial. La corruption du sens originel de ses paroles transcrit, d'une part, l'élément fantasmagorique du rêve et, d'autre part, la volonté de l'auteur de railler les propos sans sincérité de ceux qui dissimulent leurs crimes et refusent la confession salvatrice du rituel initiatique. Tels des hommes ivres qui divaguent, leurs propos s'égarent dans un murmure incohérent.

⁴⁹⁹ Orlando V., *op. cit.*, Salhi K., (ed), *op. cit.*, p. 169.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

⁵⁰¹ Dans l'ouest du Cameroun, afin de faire face à l'oppression des colons, les autochtones, inventèrent une écriture sous la forme de symboles qui étaient enseignés secrètement dans une école du palais du sultan Njoya, comme nous le verrons dans le chapitre sur le roman (*LR*).

Conclusion sur le théâtre

Notre analyse des quatre pièces *Trois prétendants... un mari* et *Notre fille ne se mariera pas !* de Guillaume Oyono Mbia ainsi qu'*Une Nouvelle Terre* et *Du Sommeil d'Injuste* de Werewere Liking nous a amenée aux conclusions suivantes.

Guillaume Oyono Mbia utilise le même thème du mariage dans les deux pièces mais sous des angles différents. Nous nous sommes interrogée sur cette unicité de thèmes et adhérons à la vision de Bjornson qui y voit d'une part le souci de répondre à la demande de l'audience⁵⁰² et d'autre par le moyen de faire face à la répression du gouvernement :

During the 1960s and early 1970s, only a few plays were actually censored by the government, although a licensing system was implemented in the 1970s, and it impeded the evolution of a theatre that had begun to flourish during the early years of independence. Actually, the government's attitude toward the performance of the plays vacillated between tolerance and repressiveness, making it difficult for writers to know what would be acceptable on the stage⁵⁰³.

L'enrichissement du cercle familial par le mariage ou par le report de ce mariage est la préoccupation principale des deux pièces d'Oyono Mbia. Alors que Bjornson considère que l'individualisme est l'un des thèmes dominant des premières pièces transcrites par écrit au Cameroun et qu'il est lié à la poursuite de la richesse⁵⁰⁴, dans le cadre du mariage, nous lisons plutôt le désir du dramaturge de souligner la complexité de la vie de famille au Cameroun confrontée aux problèmes économiques dans une société postcoloniale, tout en préservant l'unité et le soutien de la cellule familiale. Néanmoins, nous adhérons à la vision de Bjornson qui souligne qu'Oyono-Mbia, par le comique, décrit les effets de la colonisation sur une société camerounaise en pleine mutation⁵⁰⁵.

Dans *Trois prétendants... un mari*, Oyono Mbia nous a présenté une société très traditionnelle puisque le mariage et la vie au village en sont les thèmes principaux. Il

⁵⁰² Bjornson R., *op. cit.*, p. 238.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 243.

fait appel à la mémoire ancestrale en ancrant le récit dans la tradition indigène passant par les habitudes culinaires et linguistiques régionales. Néanmoins, le dramaturge s'évertue à nous montrer une société en pleine mutation où les valeurs traditionnelles, bien que présentes, sont soit bafouées, soit quelque peu altérées dans leur sens, témoin la structure changeante de la palabre traditionnelle et des proverbes dont l'application trahit le sens premier. Les effets de la colonisation sont manifestes du fait des entités coloniales représentées sous les traits d'un haut fonctionnaire, des missionnaires, du chef du village, du chef de famille et du sorcier du village. Oyono Mbia dénonce la corruption et l'asservissement de ces entités qui déterminent le statut de chacun dans la société camerounaise. La modernité importée par les colons est soulignée par le costume en tergal qui en est le symbole, et le non-respect de la tradition en ce qui concerne les interdits alimentaires. Bjornson voit dans le fait que Juliette déroge à la tradition africaine en choisissant elle-même son mari sa foi dans le concept de la modernité : « *When she proclaims her right to choose a marriage partner on the basis of romantic love, she is expressing her faith in the modern self-concept she acquired during her years of European-style schooling*⁵⁰⁶ ». Cependant, nous devons nuancer ces propos à la lumière de trois indices : d'une part, bien qu'ayant choisi elle-même son futur mari, Juliette se plie à la tradition qui veut qu'on la dote. D'autre part, elle n'a pas choisi un mari riche mais un lycéen qui n'a pas terminé ses études. Enfin, bien que les femmes et les jeunes fussent traditionnellement exclus de la palabre, à la fin de la pièce, Juliette se réapproprie la parole, renouvelant ainsi le rôle de la palabre traditionnelle. De ce fait, notre analyse aboutit à la notion de syncrétisme entre la modernité et la tradition créant une nouvelle société qui fait l'amalgame des deux, ayant tout de même une tendance marquée à retenir la tradition.

Bien que *Trois prétendants... un mari* soit resté fidèle au modèle de la pièce occidentale dans sa forme avec un espace stable, l'intention de l'auteur était que ses « *pièces puissent être jouées en plein air, en Afrique ou ailleurs, devant un public qui prendrait spontanément part aux chants et aux danses (...)*⁵⁰⁷ ». Cette interaction entre acteurs et spectateurs, soulignée par Bjornson, témoigne d'une volonté d'atténuer l'opinion selon laquelle les pièces de théâtre obéissent à leurs propres lois

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁰⁷ Oyono Mbia G., *Trois prétendants... un mari*, op. cit., préface, p. 7.

d'organisation interne et constituent une réalité à part en dehors de l'audience⁵⁰⁸. Il ajoute : « *A stage drama is nearly always linked with a script, and it is generally presented for the entertainment of spectators who do not belong to the same ethnic community. Both of these characteristics reinforce the notion of individuality associated with modern national societies*⁵⁰⁹ ». En faisant participer l'audience, Oyono Mbia contrecarre l'individualisme qui caractérise la société moderne pour le remplacer par le collectivisme qui fait partie de la tradition africaine.

Le point émergeant au terme de notre analyse de *Notre fille ne se mariera pas !* est cette opposition entre l'individu et la collectivité qui est un thème récurrent dans l'œuvre d'Oyono Mbia. La société camerounaise après l'Indépendance, qui constitue le temps principal de cette pièce, est perçue par le lecteur comme une société en pleine mutation. En effet, les traces du temps mythique sont effacées et les temps anciens dénigrés, la sagesse ancestrale est mise au second rang et est considérée comme surannée. Cette pièce étant écrite après la période de l'Indépendance et, rappelons-le, pour une audience européenne, elle décrit une société profondément affectée par la colonisation et en manque de repères. En effet, le premier acte décrit une vie au village toujours très traditionnelle avec son chef du village polygame et ses huit épouses, contraste manichéen entre l'idylle du village traditionnel et la corruption néocoloniale de la ville. Néanmoins, leur déplacement vers la ville de Yaoundé, soulignant l'espace fluctuant de la pièce, est privilégié car il est synonyme de richesse. Comme le souligne Bjornson : « *In the background of all Oyono Mbia's dramas is a profound social malaise, and the mentality of the villagers who pursue materialistic goals at the expense of their own long-term communal welfare is one of the primary causes of this malaise*⁵¹⁰ ». Cet individualisme caractérisé par la société moderne occidentale est exemplifié par le personnage de Colette qui, bien qu'étant camerounaise, vit comme une Européenne au temps de la colonisation avec tout un personnel de maison à ses ordres. Elle adhère au style de vie moderne en France où elle a fait ses études, rejette toute forme de tradition africaine jusqu'à son propre dialecte qu'elle interdit à son enfant de parler, et s'oppose au collectivisme sous toutes ses formes : entraide dans la famille, polygamie et dot. Comme le souligne

⁵⁰⁸ Bjornson R., *op. cit.*, p. 238.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

Bjornson : « (...) *individualism is associated with selfishness and the unbridled pursuit of wealth, it is often satirized as the root of corruption* ⁵¹¹ ». En effet, dans cette pièce, tout est question de statut social et par ce statut il est possible d'influencer les décisions des autorités en place. De façon satirique, Oyono Mbia dénonce l'individualisme moderne qui pénètre la société africaine tout en montrant les contradictions d'une société postcoloniale en pleine mutation.

Une Nouvelle Terre et *Du Sommeil d'Injuste* proposent, au contraire, une lecture différente dans la thématique et la forme. Alors que les deux pièces étudiées précédemment ont pour thème le mariage, préoccupation toujours d'actualité dans la société camerounaise⁵¹², Werewere Liking traite des problèmes de fond de l'Afrique par le procédé du théâtre rituel initiatique. Cependant, l'approche de Liking est novatrice, car comme le démontre le critique John Conteh-Morgan, le théâtre de Liking « *constitutes a radical departure from anything yet produced in Francophone Africa* ⁵¹³ ». Par sa forme, le théâtre de Liking n'obéit plus ni aux normes du théâtre occidental qui préconisait une même unité de temps, de lieu et d'action, ni aux composantes du théâtre camerounais qui reposent sur les problèmes quotidiens du petit peuple comme le mariage forcé et la dot. Ainsi, le théâtre colonial a grandement influencé la scène dramatique en Afrique francophone :

In effect traditional performances remained largely in an embryonic form and their eventual development into a full fledged dramatic tradition was hampered by the coming of Christianity and colonialism, with their attendant « civilising mission » which relegated everything African into the realms of anthropology⁵¹⁴.

D'autre part, les Camerounais recherchent le rire et non la tragédie, comme le fait ressortir le critique Hubert Mono Ndjana :

Le contenu du théâtre camerounais est en général peu variable. (...) On y verra rarement exposés les grands problèmes de l'Etat ou les grandes passions de l'âme. Et pour cause : parce que ces complexités psychologiques

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 242.

⁵¹² Pour les thèmes dans la dramaturgie camerounaise, voir annexe : notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé et celui de monsieur Wilfried Mwenye.

⁵¹³ Conteh-Morgan J., *op. cit.*, p. 212.

⁵¹⁴ Ndumbe Eyoh H., 'Cameroon Theatre', *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé, op. cit.*, p. 124.

n'amuse pas le public camerounais. Ce dernier, en effet, ne recherche que l'éclat de rire, même devant la tragédie⁵¹⁵.

De ce fait, le théâtre de Liking est une création originale qui fait fi de l'héritage colonial fixiste et des modes du moment. Il n'est pas resté au stade du rituel et tend vers un syncrétisme avec la vie moderne. Bien que la production théâtrale de Liking soit mal connue au Cameroun au début des années quatre-vingts, le critique camerounais Jean Mfoulou Mesres⁵¹⁶ voit dans la troisième décennie après l'Indépendance un nouveau souffle dans la dramaturgie camerounaise qui ne se contente plus d'un spectacle divertissant, mais qui est prête, au travers des œuvres dramatiques, à poser un nouveau regard sur une société en pleine transformation.

Une Nouvelle Terre s'inscrit par sa forme dans ce nouveau genre dramatique tiré du rituel initiatique de la tribu des Bassa. La pièce n'est plus divisée en actes mais en tableaux, le lieu est éclaté et s'étend finalement à toute la terre. L'action est triple à travers la dynamique du rituel initiatique : énoncé du problème, auto-accusation, confession/purification. Le théâtre rituel d'*Une Nouvelle Terre* est une réactualisation du mythe de l'installation de la tribu bassa au Cameroun qui rappelle le récit biblique de la Genèse. Alors que Koba et Kwan furent chassés de leur jardin d'Eden, Ngog Lituba, à cause de leur manque d'amour pour leur femme ou parce qu'ils ont oublié de rendre hommage aux dieux, un parallèle s'établit avec Adam et Eve qui furent chassés du jardin d'Eden pour avoir pris du fruit défendu, et par conséquent méprisé le commandement de Dieu. La palabre traditionnelle qui se renouvelle dans le rituel permet un retour à la condition originelle pour mieux comprendre la cause de l'échec. Tout comme dans *Trois prétendants... un mari* où les jeunes sont les instruments de réappropriation de la palabre traditionnelle, dans *Une Nouvelle Terre*, les jeunes deviennent le vecteur de réappropriation de la fonction traditionnelle du masque. Au moyen du rituel initiatique, les habitants du village de Soo et Nguimbus obtiendront la guérison par le questionnement en activant toutes les pointes de l'étoile pour arriver au Ki-Yi ou la connaissance ultime, celle où toutes les données sont prises en considération. Ainsi, le colonisateur n'est

⁵¹⁵ Mono Ndjana H., 'Le théâtre populaire camerounais d'aujourd'hui', *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé, op.cit.*, p. 144.

⁵¹⁶ Mfoulou Mesres J., 'Littérature et société : le cas du théâtre camerounais', *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé, op. cit.*, p. 90-91.

plus le seul coupable. Par la distanciation, l'analyse et la réflexion, la vision est rééquilibrée dans un souci de dépassement des automatismes du modèle colonial et de la dénonciation manichéenne. Le traitement de l'espace y est tout particulièrement intéressant car il n'est nulle mention d'un pays en particulier. Seules des traces d'ordre linguistique nous renseignent sur l'espace tropical de la pièce. Nous voyons en cela un dépassement des frontières nationales dans une application universelle de la pratique rituelle initiatique. Cette mondialisation du rituel initiatique s'accorde avec la vision de Raymond Aron qui fut lui-même influencé par Senghor :

« L'humanité est en voie d'être unie en une civilisation commune et l'aube de l'histoire universelle est en train de se lever⁵¹⁷ ».

Du Sommeil d'Injuste présente un rituel de guérison avorté au moyen d'une pièce fantasmagorique où les normes du réel sont effacées. Dédoublément des personnages, écho des voix, son discordant des tam-tams et de la valse, juxtaposition de vêtements où, là encore, la beauté et le grotesque se côtoient, telles sont les caractéristiques fantasmagoriques de la pièce. En refusant de se plier au modèle de la pièce occidentale, Werewere Liking oblige l'auditoire à s'interroger sur la signification de l'incongruité de cette œuvre dramatique. Le rituel, de plus, est faussé car le personnage principal, le Chef, dissimule ses méfaits. Au lieu d'organiser une séance de rituel libérateur, il convoque son peuple à un banquet pendant que le reste de la population meurt de faim. En refusant de passer par les différentes étapes du rituel, modèle renouvelé de la palabre traditionnelle, et en montrant les conséquences désastreuses d'une telle ligne de conduite, Liking démontre que le non-respect des valeurs traditionnelles conduit à des sanctions. Dans le cas du Chef, il aboutira à sa mort. L'anti-rituel permet à l'audience de se questionner sur le pourquoi de l'échec du rituel : *« Si les pointes ne fonctionnent pas dans le rituel, elles agissent pour le spectateur qui, par exemple, émet une réflexion sur les échecs, réagit émotionnellement ou prend des décisions à son niveau⁵¹⁸ »*. Les deux modèles rituel et anti-rituel sont donc une réflexion profonde sur la notion de responsabilité individuelle et collective.

⁵¹⁷ Aron R., *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1961, in Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 108.

⁵¹⁸ Hourantier M.-J., *op. cit.*, p. 77.

Au terme de notre analyse de la dramaturgie camerounaise nous retenons comme points communs le schéma antonymique de ces quatre pièces : se marier dans *Trois prétendants... un mari*, ne pas se marier dans *Notre fille ne se mariera pas !*, le rituel d'*Une Nouvelle Terre* et l'anti-rituel *Du Sommeil d'Injuste*. Ces apparentes contradictions ne sont en fait que des schémas de pensées inverses qui forcent l'auditoire à s'interroger sur la notion de responsabilité, en privilégiant la tradition locale dans une perspective de dénonciation de la corruption moderne. Alors que les deux pièces de Guillaume Oyono-Mbia décrivent une société subissant de profondes transformations depuis l'Indépendance, et le conflit entre la tradition et la modernité, la vision de Werewere Liking possède une autre dimension, synchrétique, ouverte et tournée vers l'universel. Au moyen du rituel initiatique, Liking effectue un retour aux sources. En se nourrissant « *du sacré des anciens rites*⁵¹⁹ » le théâtre rituel aboutira à son propre « *processus de resacralisation*⁵²⁰ », mais dans un effort de régénérer son identité culturelle. En effet, « *ce n'est pas la tradition qui est mise en cause, car elle a eu son efficacité en son temps, mais c'est la position de l'homme d'aujourd'hui face à la tradition qui est questionnée quand il l'utilise comme une bouée de sauvetage pour masquer ses faiblesses et ses velléités*⁵²¹ ».

On passe donc de la dénonciation d'Oyono Mbia au syncrétisme dominant chez Liking. Nous retenons le rôle de médiateur de la tradition qui, par le rituel initiatique, a un effet réunificateur du groupe en le conduisant à la compréhension du problème⁵²². Pour Liking, cependant, la notion de modernité ne veut pas dire destruction de la tradition : elle peut être le prolongement de cette dernière⁵²³, tout comme le Ndinga d'*Une Nouvelle Terre* est le griot moderne. Ainsi, le théâtre rituel s'adapte au langage moderne⁵²⁴ en une force novatrice puisant ses racines dans la tradition initiatique.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 92.

⁵²² *Ibid.*, p. 118.

⁵²³ *Ibid.*, p. 115.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 28.

CHAPITRE DEUX

LE ROMAN CAMEROUNAIS

3.0. Orientation romanesque camerounaise

Dans le roman camerounais, la question de la tradition et de la modernité dans la société est clairement posée avec en toile de fond la récrimination de la colonisation. Dès lors, l'interrogation au sujet d'un syncrétisme éventuel est d'autant plus sensible qu'il tend à s'assimiler à une trahison ou du moins à générer une situation paradoxale. Comment accepter la modernité alors qu'elle vient du colonisateur honni ?

3.0.1. Regard sur le roman camerounais

Remonter à l'origine du roman camerounais suppose d'élucider les premières formes de production littéraire du pays. La critique Éloïse Brière reporte l'origine des premiers récits au Cameroun aux traductions de la Bible en langues vernaculaires, tout d'abord en duala en 1848, puis en bassa, bali, bulu et ewondo⁵²⁵. La littérature gagne sa pleine expression en 1896 avec l'œuvre originale de Yoshua Dibundu, *Besedi ba Yehova*⁵²⁶. Parallèlement la même année, le roi Bamoun Njoya initia un système d'écriture qui fut enseigné dans les écoles du palais royal. Cela lui permit de transmettre, en toute quiétude et à l'abri de la colonisation, le savoir traditionnel bamoun. L'article 'Écriture Bamoun entre mythe et réalité' de Rabiadou Njoya retrace son histoire. Elle explique que le roi Njoya n'était lettré « *ni pour le français, ni pour l'arabe, ni pour l'anglais, ni pour l'allemand*⁵²⁷ ». Rabiadou Njoya nous révèle l'origine de ce système d'écriture en ces termes :

L'histoire de l'invention de l'écriture A, Ka, U, Ku par le Roi Njoya relève d'un épisode des contes des *Mille et une nuits*: un jour le Souverain fit un songe dans lequel, comme il relate lui-même dans 'Histoire et Coutumes des Bamoun', une voix lui dit: « Roi, prends une planchette et dessine une main d'homme, lave ce que tu auras dessiné et bois ». Ainsi fit le Roi et ainsi va l'histoire légendaire d'une écriture africaine⁵²⁸.

⁵²⁵ Brière É., *op. cit.*, p. 16.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁷ Njoya R., 'Écriture Bamoun : entre mythe et réalité', *Patrimoine*, 2002, n° 0028, p. 13.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 13.

Cette citation souligne le caractère à la fois mythique et mystique de l'histoire du premier système d'écriture⁵²⁹ au Cameroun. En effet, d'une part, tout ce qui ne peut être expliqué de façon logique au Cameroun prend un caractère mystique, d'autre part, les mythes habitent et animent la culture camerounaise. Précisément, nous analyserons ce trait de la littérature camerounaise en faveur du mythe et du mysticisme et établirons dans quelle mesure son orientation a évolué au fil du temps vers une distanciation plus ou moins poussée selon les régions de rédaction.

Notre quête du premier roman nous a confrontée à la difficulté de cerner le moment exact de l'émergence du roman camerounais. En effet, alors qu'Isaac Moumé-Etia publia le premier recueil de contes traditionnels en français et en douala entre 1928 et 1930, que Louis Marie Pouka publia en 1953 *Hitler ou la chute de l'hydre*, qui lui valut un prix littéraire, la critique littéraire camerounaise ne reconnaît ni l'un ni l'autre comme précurseurs du roman camerounais. Isaac Moumé-Etia fut le premier interprète⁵³⁰ entre les colonisateurs et la population camerounaise. Son aisance pour parler couramment l'allemand, le français, l'anglais et l'espagnol, lui coûta sans doute d'être considéré comme un collaborateur des administrations coloniales. Selon Pierre Fandio⁵³¹, Louis-Marie Pouka ne fait pas non plus partie du canon littéraire camerounais parce que ses textes étaient grandement favorables à l'action coloniale, ce qui nous amène à conclure que les positions de Pouka à l'appui de l'intervention coloniale contribuèrent, entre autres, à son exclusion par certains du statut d'écrivain camerounais. De plus, ses œuvres ne survécurent pas au-delà de l'époque coloniale. Fandio cite en revanche Mongo Beti comme auteur consacré de la production

⁵²⁹ Il fallut au roi Njoya un certain nombre d'années pour perfectionner ce système d'écriture. Au commencement, il comptait 511 signes. Lors d'une deuxième évolution, le système n'en comptait plus que 437. Au début du 20^{ème} siècle, un troisième système d'alphabet fut élaboré. Il s'appelait Nyi, Nyi, Mfa Mfu et se composait de 383 signes. Une quatrième évolution ramena ce système à 205 signes et la cinquième étape donna naissance à l'alphabet A, Ka, U Ku, qui est parvenu jusqu'à notre 21^{ème} siècle et sur la base duquel le roi Njoya rédigea une vingtaine d'œuvres, parmi lesquelles figurent la Bible, des contes, des romans, des traités de médecine et de pharmacopée locale, ainsi que l'histoire et les coutumes des Bamoun. Bien qu'il ne s'agisse pas précisément d'une écriture romanesque, il nous semble essentiel de replacer la littérature camerounaise dans son contexte d'écriture. Voir annexe : entretien avec monsieur Oumarou Nchare et Alphabet A, Ku, U, Ku (LR).

⁵³⁰ 'Léopold Moune-Etia, 1913-2004 : Une page de l'histoire du Cameroun est tournée (Quelles : Le Messager – 16.07.2004)'. <http://www.peuplesawa.com/fr/bnnews.php?nid=27&kat=3&vip=0> (consulté le 11/12/2009). Isaac Moumé-Etia rédigea aussi un dictionnaire français-douala et douala-français en 1928 et a traduit en langue douala *Les Mille et une nuits*.

⁵³¹ Fandio P., 'Diffusion et consécration de la littérature nationale à l'époque coloniale : le paradoxe camerounais', Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématique*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2004, p. 34.

romanesque camerounaise. Nous remarquons à quel point il est délicat de nommer le premier roman camerounais tant l'influence profonde de la colonisation représente un facteur déterminant pour certains critiques, du rejet ou de l'authenticité d'une œuvre, jugement indépendant de la considération du talent de l'auteur.

Officiellement, le mouvement littéraire du roman naquit dans les années 50 sous l'impulsion d'écrivains de renom que l'universitaire camerounais Marcelin Vounda Etoa qualifie de « *colonnes de l'édifice littéraire camerounais*⁵³² ». Parmi ces derniers figurent Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe et Francis Bebey⁵³³. Les deux premiers écrivains se caractérisent par la thématique de leurs premières œuvres, attachées à formaliser « *une dénonciation de la colonisation, nostalgie des traditions perdues, mais surtout, mise en lumière des difficultés de gestion de l'état post colonial*⁵³⁴ ». Ils se concentrent sur les bouleversements résultant de la rencontre de deux mondes : l'Europe et l'Afrique. Il sera intéressant, au vu de notre problématique, d'analyser si l'échantillon d'œuvres que nous allons considérer affiche une avancée dans les rapports entre la tradition et la modernité. En effet, d'une part, l'universitaire gabonais Ambroise Teko-Agbo indique que les années 90 marquent un changement dans le paysage littéraire africain : « *le renouvellement du discours littéraire (...) et les années 90 ont donné naissance à des œuvres et à des écrivains de facture exceptionnelle, qui consolident cette tendance*⁵³⁵ ». D'autre part, Marie-Rose Abomo-Maurin, comme l'annonce l'intitulé de son article, déclare : « *Le roman camerounais à la traversée des savoirs anthropologique, ethnologique et sociologique*⁵³⁶ » et remarque que ce dernier « *ravive des pratiques relevant des sciences sociales que les auteurs puisent dans les usages ancestraux du terroir*⁵³⁷ ». Ainsi, nous identifierons dans notre corpus d'étude quelle direction emprunte le renouvellement du discours littéraire camerounais.

⁵³² Vounda Etoa M., 'Littérature camerounaise : entre sclérose et renaissance', *Patrimoine*, hors série n° 002, 2003, p. 16.

⁵³³ A noter que l'universitaire Marie-Rose Abomo-Maurin cite Jean-Louis Njembaa Medou et son roman *Nnanga Kon* qui « *est souvent considéré comme le premier roman camerounais* » sans faire allusion à Mongo Beti, lequel publia son premier roman la même année, en 1953. Abomo-Maurin M.-R., 'Le roman camerounais à la traversée des savoirs anthropologique, ethnologique et sociologique', *Présence francophone*, 'La traversée dans le roman africain', *op. cit.*, p. 117.

⁵³⁴ Vounda Etoa M., *op. cit.*, *Patrimoine*, *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁵ Teko Agbo A., 'Pratiques et vertiges de l'écriture. L'exemple du roman africain', *Littérature africaine à la croisée des chemins*, *op. cit.*, p. 38.

⁵³⁶ Abomo-Maurin M.-R., *op. cit.*, *Présence francophone*, *op. cit.*, p. 115.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 115.

Dans une série d'articles rassemblés dans *African Francophone Writing. A Critical Introduction*, Abimne D. Njinjoh avance que « *the constant search for 'roots', or 'birth-cord' (...) is a leading theme in African literature in general and Cameroonian literature in particular*⁵³⁸ ». Il ajoute que la préoccupation centrale des romanciers africains de langues française et anglaise reflète un profond attachement au passé traditionnel afin de mieux appréhender l'avenir⁵³⁹. Dans ce contexte, le roman camerounais francophone contemporain a-t-il changé de focalisation et s'inscrit-il toujours au « *carrefour des savoirs*⁵⁴⁰ » ?

Comme nous l'avons annoncé en introduction de notre thèse, le domaine du roman, entendu sous les angles de la production et de la critique, est le plus riche de notre corpus. De ce fait, nous avons éprouvé l'embarras du choix dans la sélection des auteurs.

Mongo Beti (originaire du centre du Cameroun) en sa qualité de précurseur du roman camerounais, s'imposait à nous sans hésitation. De plus, par son parcours politique et sa migration géographique, il ajoute à la variété de notre corpus romanesque. En effet, Eza Boto, premier nom d'emprunt d'Alexandre Biyidi⁵⁴¹, publia quatre romans sous la colonisation, *Sans haine et sans amour* en 1953 et l'année suivante *Ville cruelle*⁵⁴², *Mission terminée* en 1957 et *Le roi miraculé* en 1958. La position engagée d'Eza Boto, condamnant par ses écrits les abus sous la colonisation et la destruction du patrimoine traditionnel camerounais, dont l'urbanisation et son découpage territorial, l'amena à s'exiler en France. De cette terre d'exil, Mongo Beti, le deuxième nom de plume d'Alexandre Biyidi, écrivit *Main basse sur le Cameroun*, paru en 1972. Cette nouvelle relate le procès d'Ernest Ouandié et fut interdit pendant de nombreuses années au Cameroun parce qu'il mettait en évidence le mensonge et la violence du régime du premier Président camerounais Ahmadou Ahidjo. L'œuvre de Mongo Beti se distribue en trois périodes : primo, les romans relatifs à la période coloniale, secundo, ceux centrés sur

⁵³⁸ Njinjoh A. D., 'Tradition and Continuity : The Quest for Synthesis in Francis Bebey's *Le fils d'Agatha Moudio*', Ibmlfassi L., & Hitchcott N., *African Francophone Writing. A Critical Introduction*, Oxford, Berg, 1996, p. 154.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁴⁰ Abomo-Maurin M.-R., *op. cit.*, *Présence francophone*, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁴¹ Mouralis B., *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 3.

l'Indépendance et la reconquête du territoire et tertio, ceux qui révèlent les tensions aux niveaux politique, économique et social dans une société postcoloniale⁵⁴³. Notre choix a porté sur *Ville cruelle* qui présente l'avantage de nous fournir un aperçu de la ville et du village à l'époque coloniale selon la perception de l'auteur. L'analyse de cette représentation incite à tirer un parallèle entre les valeurs traditionnelles présentées dans les écrits de Mongo Beti à l'époque coloniale et celles plus contemporaines renfermées dans *Branle-bas en noir et blanc*, le deuxième roman que nous avons sélectionné, issu du troisième mouvement d'écriture de Mongo Beti. *Branle-bas en noir et blanc* fait partie d'une trilogie inachevée lorsque Mongo Beti mit fin à sa période d'exil en 1991 : *Trop de Soleil tue l'amour*, *Branle-bas en noir et blanc* et *Africains si vous parliez*, publié post mortem. Nous serons particulièrement attentive aux rapports de la tradition et de la modernité dans ce deuxième roman qui marque le contraste historique entre deux époques.

Selon les recherches de Nicki Hitchcott, les premiers textes littéraires féminins en Afrique noire francophone remontent à 1958, date à laquelle la Camerounaise Marie-Claire Matip⁵⁴⁴ publia l'autobiographie *Ngonda* et, onze ans plus tard, Thérèse Kuoh Moukoury⁵⁴⁵ *Rencontres essentielles*. La femme camerounaise se distingue en pionnière de l'écriture féminine en Afrique noire francophone. Dans un souci de faire entendre le discours féminin camerounais presque inexistant durant la période de la colonisation, notre second choix d'étude du roman camerounais a retenu Calixthe Beyala, d'une part, parce que ses œuvres, bien que n'ayant pas été rédigées sous la colonisation, nous sensibilisent aux séquelles du passé colonial à travers les yeux d'une femme, notamment avec *Les arbres en parlent encore*. D'autre part, ses écrits après l'an 2000 introduisent résolument le récit camerounais dans l'univers contemporain. Dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, nous examinerons les mécanismes par lesquels la cuisine, élément culturel traditionnel est confrontée à la modernité de l'espace géographique modélisé par Paris. Nous avons choisi ce roman parmi l'abondante production romanesque de Beyala du fait de son originalité. En effet, c'est le seul roman africain que nous connaissions qui comporte des recettes de cuisine entremêlées au récit. De plus, Beyala est de la tribu beti (centre du

⁵⁴³ Abomo-Maurin M.-R., 'Le roman de Mongo Beti et l'Histoire du Cameroun', Fandio P., & Madini M., *Figures de l'Histoire et imaginaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 87.

⁵⁴⁴ Hitchcott N., *Women Writers in Francophone Africa*, op. cit., p. 17.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

Cameroun) et son apport culturel du centre du Cameroun nous dévoile une des composantes motrices du patrimoine traditionnel camerounais. L'intérêt des médias sur l'affaire de plagiat dont Beyala fut accusée attira aussi notre attention sur cet auteur peu ordinaire.

Si notre choix a porté sur ces deux auteurs, c'est avant tout parce que nous aimerions examiner si l'influence de la tradition orale peut être perçue dans les romans de Mongo Beti et de Calixthe Beyala que nous nous proposons d'analyser⁵⁴⁶. Éloïse Brière pense que la tradition orale fut occultée par la colonisation⁵⁴⁷. Nous verrons dans quelle mesure ses dires se vérifient.

Dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Calixthe Beyala allie l'histoire fictionnelle de Mademoiselle Aissatou, jeune Africaine à Paris, follement amoureuse de son voisin de palier Monsieur Bolobolo, avec des recettes culinaires exotiques, en vue de gagner et retenir l'affection de ce dernier. Ces recettes lui ont été transmises par sa mère, convaincue qu'en mitonnant de « bons petits plats », il est possible de garder un homme. Les mets qui se veulent simples au début du roman progressent en saveur et en raffinement. *Comment cuisiner son mari à l'africaine* décrit aussi le portrait d'une jeune Africaine dont les repères sont devenus flous. Ainsi, la tradition africaine veut qu'une femme soit belle si elle a des rondeurs, alors que les derniers concepts de beauté à l'occidentale adoptent les canons émaciés des hauts couturiers. Dans cette perspective, Calixthe Beyala revisite donc les idéaux imposés par l'Occident et les confronte à la tradition africaine.

Les arbres en parlent encore, du même auteur, évoque le parcours de la colonisation allemande, puis française à travers les yeux d'Édène, née avant la guerre de 1914. La narratrice est la fille d'Assanga Djuli, le chef d'un village camerounais. Devenue centenaire, elle relate ce qu'elle a vu lors de cette double colonisation et ses effets sur le pays. Ce roman met en scène différents personnages qui exposent au lecteur la vie à l'époque coloniale dans un pays tiraillé entre les valeurs ancestrales et la modernité importée de l'Occident.

⁵⁴⁶ Brière É., *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

Ville cruelle d'Eza Boto fut rédigée durant la période de la colonisation. Le personnage principal du roman, Banda, est un jeune garçon qui cultive le cacao. La mère de Banda, devenue veuve, rêve de voir son fils se marier avant de mourir. Respectant la coutume du pays en matière de mariage, Banda doit verser une dot de 2 000 F CFA au père de sa future épouse. Afin de réunir cette somme, Banda doit quitter son village pour vendre ses fèves dans la ville de Tanga. Malheureusement, les gardes régionaux le dépouillent de son cacao, le jugeant de qualité inférieure, et détruisent le fruit de sa récolte. Banda n'ose plus se présenter devant sa mère et préfère trouver refuge chez son oncle qui habite à Tanga-nord. Il se lie d'amitié avec une jeune fille prénommée Odilia, qu'il finira par épouser après maintes péripéties. *Ville cruelle* développe une critique ouverte de la période de la colonisation.

Branle-bas en noir et blanc, l'avons-nous dit, est le deuxième roman d'une trilogie. Le premier roman *Trop de soleil tue l'amour* mettait en scène un journaliste prénommé Zamwaké qui découvrait un cadavre dans son appartement à la suite de son enquête sur la spoliation fiscale des communautés villageoises. Cette mesure punitive, orchestrée par les services secrets du gouvernement, était intensifiée par l'enlèvement de sa petite amie, Bébète. C'est à ce moment de l'intrigue que *Branle-bas en noir et blanc* prend la relève. Zamwaké (Zam) a lui aussi disparu. Son ami avocat, Eddie, part à sa recherche, ce qui le conduit à rencontrer George, un Français, devenu le nouveau compagnon de Bébète, qui elle-même a disparu. La recherche de Bébète et de Zam réunit les deux acolytes qui devront affronter de nombreux individus malhonnêtes et corrompus avant de retrouver Bébète. *Branle-bas en noir et blanc* dépeint une société postcoloniale avec beaucoup de réalisme et stigmatise la survie d'une société en manque de repères.

Sur la base de ce corpus romanesque, nous chercherons à analyser les mécanismes par lesquels la tradition et la modernité émanent du roman camerounais, sans négliger le fruit de leur rencontre ou de leur affrontement, sous l'angle de la construction du temps (partie 3.1.), puis de la représentation de l'espace (partie 3.2.).

3.1. La construction du temps dans le roman camerounais

Le roman camerounais conserve inlassablement une référence aux temps antiques (section 3.1.1.), peuplés de légendes et de traditions, tout en cherchant à s'approprier, par le style et le sujet même de l'intrigue, la modernité de la société occidentale. Toutefois, pour les romanciers, la transposition du modèle européen d'organisation sociale et politique ne va pas sans heurts, ni corruption, la violence le disputant à l'injustice. Généralement parlant, l'exploitation des époques de la colonisation, puis de l'Indépendance à nos jours réunit les différentes générations d'auteurs dans l'expression de leur déception et leur effort de lucidité (section 3.1.2.).

3.1.1 Les temps antiques

Les romanciers camerounais n'hésitent pas à interposer dans leurs intrigues contemporaines le temps mythique (section 3.1.1.1.) en ce qui concerne le roman de l'an deux mille, ou encore les temps anciens, où la tradition rythmait l'activité et distribuait les rôles de chacun à jamais (section 3.1.1.2.). Ces références créent un effet de contraste proposant une définition originale, souvent par la négative, de la modernité.

3.1.1.1. Le temps mythique

Nous avons avancé en introduction que, selon Éloïse Brière, le roman camerounais contemporain entérinait la dissolution du mythe suite à l'introduction du christianisme⁵⁴⁸. Considérant notre corpus, force est de constater que la tradition mythique n'a pas été balayée du discours romanesque camerounais de l'an deux mille servant à la fois de relais à l'identité culturelle (section A) et à l'affirmation des femmes (section B).

⁵⁴⁸ Brière É., *op. cit.*, p. 27.

A) Au service de l'identité culturelle

Dans *Comment cuisiner son mari à l'Africaine*, Calixthe Beyala débute son roman avec une scène directement inspirée des mythologies romaine et africaine :

Il était une fois, un homme qui vivait dans les montagnes dans la société des bêtes. Les vaches lui donnaient leur lait ; les moutons lui tenaient compagnie ; les oiseaux l'éventaient de leurs ailes colorées ; les chats le caressaient et, par les nuits froides, les lapins le réchauffaient. Il était si heureux dans ces montagnes qu'il ne supportait pas la vue d'un humain (CMA, p.7).

Ce portrait nous rappelle le Romulus de la mythologie romaine, qui fut allaité par une louve, tout comme Biloa, le héros de Beyala, qui eut pour compagnons les animaux, devenus sa famille, si bien qu'il en vint à détester les humains. En mythologie africaine les animaux revêtent la fonction de totem et on leur attribue des pouvoirs particuliers. Une seconde référence mythique évidente concerne un plat culinaire, le saka-saka, ou plus précisément un des ingrédients de ce plat, les feuilles de manioc :

Je prépare un saka-saka parce que la légende prétend que les feuilles de manioc sont les habits du diable, qu'elles prennent racine au pied des montagnes, là où les ruisseaux et les affluents se rejoignent, là où se trouve la ligne de démarcation entre le bien et le mal, entre les dieux et les hommes (CMA, p.125).

Dieu et le diable se côtoient aisément en Afrique, rencontre imagée par l'expression *là où les ruisseaux et les affluents se rejoignent*. La ligne de démarcation est mince. Les *mamiwaters* (CMA, p.130) forment une troisième référence explicite à la mythologie : en effet, elles sont connues au Cameroun comme des sirènes au pouvoir de se transformer en humains et elles abondent dans la tradition orale camerounaise⁵⁴⁹. Tout comme Éloïse Brière, David Ndachi Tagne signalait que « *la littérature romanesque s'inspirant de légendes, de mythes et d'histoires anciennes est presque inexistante*⁵⁵⁰ » dans le roman camerounais de 1960 à 1985. Or, l'œuvre de Beyala de notre corpus de l'an deux mille manifeste un changement de direction dans la production romanesque camerounaise. Aussi, en se tournant vers la

⁵⁴⁹ Lors de notre séjour au Cameroun, nous avons souvent entendu parler de différents contes mettant en scène les mamiwaters. Ces histoires sont d'autant plus courantes qu'on s'approche du littoral (LR).

⁵⁵⁰ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 78.

mythologie et le passé lointain, qui deviennent refuge et ancre de l'identité, l'auteur lutte contre la norme occidentale.

Dans *Les arbres en parlent encore*, le temps mythique prend racine avec une réécriture du récit biblique de la genèse et de l'origine de l'homme sous la forme d'un poème :

*Au commencement était le monde,
Il n'y avait pas de blanc, il n'y avait pas de noir,
Juste quatre esprits aux quatre coins du monde
Et le monde était complet sans blanc ni noir.
Il aurait pu continuer ainsi, il était plein,
Il y avait tout
Y compris les quatre esprits.
Ils étaient ni hommes, ni femmes,
Ils n'étaient ni blancs, ni noirs (APE, p. 18).*

Nous remarquons que dans les deux romans de Beyala pris pour échantillon, l'auteur reproduit cette notion candide de l'origine de l'homme dès les premières pages du roman. Beyala aime faire revivre les légendes de l'Antiquité, les épopées extraordinaires : « *D'un même mouvement, nous regardâmes ce fleuve qui avait connu et servi tous les hommes depuis notre peuple qui l'avait traversé sur le dos d'un serpent boa jusqu'aux navires des chercheurs d'or, des quêteurs de gloire* » (APE, p. 37). Le jugement des dieux est matérialisé par les bonnes ou mauvaises récoltes en conséquence de la conduite des gens du village :

- J'avais promis aux dieux de ne jamais te toucher et de ne jamais te faire un enfant. J'ai rompu mon vœu et entends expier mes fautes (...).

L'année où Biloa tomba enceinte, aujourd'hui encore les feuilles, les arbres, les forêts et même les pierres s'en souviennent tant bêtes, plantes, hommes avaient souffert. Brusquement, il fit chaud. Une chaleur si âpre que les villageois disaient : « Ça tue ! » Pendant neuf mois et neuf jours il ne fit rien d'autre (APE, p. 143).

Cette citation ne va pas sans nous rappeler les dix plaies d’Egypte comme punition des Egyptiens, ou encore les années de sécheresse au temps de Jacob. La différence est que la culture africaine adhère au polythéisme.

L’ouvrage *Les arbres en parlent encore*, n’échappe pas à la tendance mystique et fait référence à la mamiwater, mais cette fois sous des traits masculins : « *Je ne veux rien avoir à faire avec un homme mamiwater !* » (*APE*, p. 195). Une seconde référence, au féminin, nous décrit la bataille entre une mamiwater et un des héros du roman, le chef du village Assanga Djuli. La description de cette bataille occupe une vingtaine de pages, ce qui constitue une partie volumineuse du roman. Cette histoire fait écho au récit de la Genèse⁵⁵¹, où Jacob, le fils d’Isaac, se battit toute une nuit avec un ange. Par ailleurs, des pouvoirs magiques sont attribués à certains humains, capables de devenir des voleurs de sexes : « *Où as-tu caché nos sexes ?* » (*APE*, p. 250). Ces notions de mamiwaters et de voleurs de sexes sont courantes sur le littoral⁵⁵² du Cameroun, les mamiwaters, comme leur nom le suggère, provenant de la mer. Cependant, même le centre du Cameroun, qui offre le cadre de ce roman, est imprégné des mêmes histoires fantastiques. Se retrouve par exemple celle de la femme-gorille qui se transformait en serpent (*APE*, p. 361). Le roman se referme sur une touche mythique, faisant de nouveau référence aux dieux :

C’était une époque rêvée où les tiges de maïs étaient d’argent et leurs épis d’or. On plantait dans les jardins les plus beaux arbres et les plus belles fleurs. Il y avait des oiseaux posés dans les arbres. Il y avait des lions, des lièvres, des hyènes et tous les animaux de la Création : chacun d’eux partageait un morceau de l’humanité. C’était une époque rêvée où les dieux parlaient aux hommes, où la parole était écriture et œuvre d’art, connaissance et mémoire éternelle. Les dieux étaient si iridescents, si environnés de douces sibylles que nous nous laissions porter dans un univers où tout était enchantement et où l’être ne connaissait pas la souffrance (*APE*, p. 474).

Ce retour aux mythes fondateurs de l’humanité remplit plusieurs objectifs. Selon l’analyse de Marcelline Nnomo, ce voyage dans la tradition mythique permet d’abord de recréer l’histoire de l’Afrique, débarrassée des conflits coloniaux, et de

⁵⁵¹ *La Bible de Jérusalem*, Pocket, 2005. Genèse 32 : 24-32.

⁵⁵² Notre séjour au Cameroun nous a mis en contact avec ces histoires fantastiques. Ainsi en 1996 à Douala, ville côtière du Cameroun, la rumeur courait qu’un voleur de sexe sévissait sur le littoral, et qu’au contact d’une poignée de main, le sexe de l’homme disparaissait. Fait intéressant, le sexe des femmes ne disparaissait jamais. Nous pensons que cette histoire est en fait une métaphore pour donner une explication à l’impuissance sexuelle de certains Camerounais (*LR*).

lui attribuer un commencement et une fin heureuse⁵⁵³. Par sa réécriture des temps mythiques, notre auteur fait revivre le passé traditionnel, lequel présente la faculté de s'adapter au gré des intempéries du passé colonial.

B) Au service de la femme

Par ailleurs, la réappropriation de l'histoire se fait par la femme : dans le récit biblique, c'est par la première femme Eve, qui mangea du fruit défendu, que l'humanité perdit la perfection. Dans le récit de Beyala, c'est par une femme, Édène, référence directe au jardin d'Eden de la Genèse transposé au genre féminin, que l'humanité retrouve un semblant de dignité : « *Édène fait office de barde dans le récit cosmologique pour la réorganisation de l'histoire, en vue de rendre la vie humaine digne d'être vécue*⁵⁵⁴ ».

Enfin, le statut même de la femme africaine est remis en question. Marcelline Nnomo décèle une sorte de libération de la femme africaine : « *Or, l'appropriation ou la réappropriation de l'histoire, en tant que modalité de la rébellion, vise inéluctablement la responsabilité de la femme africaine comme enjeu de l'histoire, afin de rompre, par la même occasion, la malédiction liée à l'image d'une femme africaine condamnée à être un objet sexuel*⁵⁵⁵ ». Notre vécu au Cameroun confirme que les autochtones associent les relations sexuelles au péché originel, le fruit défendu qu'Eve partagea avec Adam. En réécrivant l'histoire de l'humanité, la femme retrouve donc sa dignité et est débarrassée du poids de l'accusation qui l'accable : « *Il s'agit de la faire passer du statut d'objet à celui de sujet, en vue de recréer l'histoire à partir de l'Afrique et de lui donner le noble sens qu'elle mérite*⁵⁵⁶ ». Nous trouvons cette notion de réécriture de l'histoire intéressante pour notre propos. En effet, cette croyance qui veut que les relations sexuelles soient liées au fruit défendu est sans doute la répercussion du message d'évangélisation répandu pendant la colonisation. Ainsi, lorsque Beyala, conteuse africaine, écrivain moderne et occidentalisé, fait appel aux mythes, c'est dans un souci de réhabilitation de la femme et de la société camerounaise en général. Marcelline

⁵⁵³ Nnomo M., *op. cit.*, Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 167.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

Nnomo voit dans ce mouvement « *les modalités de la rébellion du féminin (...) son logo mystique/mythique est une forme de résistance par les armes miraculeuses*⁵⁵⁷ ». Emerge alors une nouvelle voix, celle du « roman africain au féminin »⁵⁵⁸.

3.1.1.2. Les temps anciens

Autant la tradition mythique était absente des deux romans retenus de Mongo Beti, autant nous y découvrons maintes références aux temps anciens par l'intermédiaire de la mère (section A). Calixthe Beyala a également recours aux temps anciens et les soumet à l'épreuve de la modernité (section B).

A) La mère

Dans *Ville cruelle*, la mère véhicule les valeurs anciennes traditionnelles, notamment en sa qualité de gardienne de la moralité et de la pérennité de la lignée ancestrale. Ainsi, lorsque Banda, le personnage principal de ce roman, décide de se marier, le jugement de sa mère est primordial. En fait, il se marie pour faire plaisir à sa mère : « *C'est pour ma mère : elle veut que je me marie avant sa mort. Ce sera sa dernière joie. Je ne peux tout de même pas lui refuser ça* » (VC, p.14). Il préfère se marier avec Odilia parce que « *c'est la seule fille qu'elle (sa mère) n'ait pas explicitement rejetée* » (VC, p. 14). Le choix de Banda a porté sur Odilia, plutôt que la jeune fille avec qui il avait eu une première relation, car comme l'exprime Banda en réponse à cette dernière: « *Parfaitement, ma mère. Elle craignait que tu ne sois devenue stérile. Tu avais couché avec tant d'hommes... paraît-il* » (VC, p. 9). Comme le montre Joseph Ndinda⁵⁵⁹, la mère assume le triple rôle traditionnel de protectrice, garante de la moralité et gardienne de la lignée ancestrale. Dans les romans de Mongo Beti et aussi de Ferdinand Oyono, il est souvent question d'une famille monoparentale, où la mère élève seule son enfant : « *A la mort de mon père, j'étais âgé de quelques années seulement. Ma mère entreprit donc de m'élever. Elle y a apporté une sollicitude extrême. Elle a fait tout, m'entends-tu ?* » (VC, p. 11). Ndinda entrevoit

⁵⁵⁷ Nnomo M., 'Les modalités de la rébellion du féminin dans la réécriture de l'histoire chez Calixthe Beyala', Fandio P., & Madini M., *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, op. cit., p. 163.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Ndinda J., 'Femmes camerounaises en littérature : images, discours, écriture', Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*, op. cit., p. 158-159. Joseph Ndinda est maître de conférence à l'université de Ngaoundéré au Cameroun.

ici le souci de mettre en exergue le rôle de la mère dans l'éducation des enfants et de magnifier la maternité⁵⁶⁰. Tout en tenant compte du rôle important de la mère dans la société traditionnelle camerounaise, nous sommes aussi face à une réalité de la vie quotidienne induite par la polygamie et à la longévité des femmes par rapport aux hommes. De plus, lui est dévolu le rôle de gardienne de la moralité et des valeurs traditionnelles de l'époque considérée. Ainsi, la jeune fille est rejetée par la mère pour deux raisons : tout d'abord par sa vie dissolue, elle n'est plus en mesure d'assurer une descendance certaine à la famille, d'autre part elle n'adhère pas aux conventions sociales et traditionnelles en termes de comportement féminin et matrimonial. En effet, dans la société traditionnelle camerounaise, il appartient au mari de subvenir aux besoins de la famille. Mais ici, les rôles inversés sont inadmissibles, comme le montrent les paroles du jeune homme : « *Non, mais qu'est-ce que tu t'imagines ? Que je dois t'épouser parce que tu me nourris de bœuf – je me demande d'ailleurs comment tu te le procures, mais je préfère ne pas le savoir – et parce que tu me fais dormir dans tes draps ?* » (VC, p. 8). Cette jeune fille fait preuve d'indépendance d'esprit et d'autonomie financière, qualités prisées dans notre société moderne occidentale.

Cependant, cette jeune fille est rejetée car « *ce désir de valorisation va à l'encontre de beaucoup d'usages. Voilà pourquoi Banda se sent en position d'infériorité, et qu'il a le sentiment d'être un homme entretenu*⁵⁶¹ ». De son côté, la jeune fille refuse ouvertement les conventions matrimoniales. Elle est prête à se marier sans dot : « *Une jeune femme ne vaut que par sa valeur marchande qui se matérialise sous forme de dot, de virginité et de sa capacité à procréer*⁵⁶² ». De ce fait, le non-respect de la tradition vaudra à cette jeune fille, laquelle n'est d'ailleurs pas nommée, d'être exclue non seulement du système social et matrimonial, mais aussi de l'espace textuel puisque l'auteur ne la mentionnera plus dès la page 14 du roman⁵⁶³. Ainsi, nous retenons que la notion d'identité propre ne fait pas partie de la société camerounaise traditionnelle, puisque tout individu doit non seulement se conformer à un groupe, fût-il la cellule familiale, mais aussi se soumettre aux normes de la

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 159.

société, dont la mère est la gardienne. La non-conformité à ce patrimoine traditionnel entraîne des sanctions, notamment l'ostracisme.

Dans *Branle-bas en noir et blanc*, le rôle de censeur de la mère et la référence aux temps anciens sont quelque peu atténués, mais bien présents. En effet, le chapitre sept, intitulé 'La première épouse', entretient apparemment peu de liens avec le reste du roman. Il semblerait que ce chapitre soit simplement juxtaposé au récit. Il fait intervenir Nathalie, séparée de sa vraie mère et décidée à la retrouver. Dans cet échange mère-fille, Mongo Beti souligne le fossé qui s'est creusé entre les valeurs traditionnelles représentées par la vraie mère, et celles, occidentales, inculquées par la mère adoptive de Nathalie, comme l'illustrent leurs échanges affectifs : « *Quand les deux femmes furent l'une contre l'autre, Nathalie esquissa le baiser à l'occidentale, mais sa mère lui prit la main dans la sienne et entreprit de presser chaque phalange de chaque doigt. C'est ainsi que font les paysannes quand elles retrouvent leurs petits* » (BNB, p. 101-102). Tout comme Nathalie, ses frères et sœurs ont été envoyés en Europe pour faire leurs études. Cette mère fut privée de ses enfants, mais sa fille lui répond que « *c'est pour leur bien* » (BNB, p. 103). Le modernisme de l'Europe, décrit comme un bien, semble ainsi étouffer la tradition africaine. Malgré la mauvaise conduite de son ancien mari, la mère de Nathalie lui enjoint : « *Tu dois lui obéir, quoiqu'il te demande. C'est ce que faisaient nos ancêtres* » (BNB, p. 104). Par cet effacement des temps anciens, Mongo Beti a sans doute voulu transcrire l'évanouissement des valeurs traditionnelles dans une société postcoloniale en pleine mutation. Nous verrons comment le temps de l'Indépendance jusqu'à nos jours est prépondérant dans ce second roman.

B) L'épreuve de la modernité

Dans le premier chapitre de son roman *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Calixthe Beyala spécifie le but de la migration de l'héroïne de son roman : « *J'ai quitté mon pays pour apprendre à connaître le monde, parce qu'il y a un temps pour se perdre et un temps pour se retrouver, un temps pour partir et un temps pour regagner ses origines* » (CMA, p. 13). La migration devient l'histoire d'un parcours personnel, un voyage proposé comme une mise au point nécessaire dans le temps pour se retrouver, mais au prix d'un bouleversement quelque peu déstabilisant :

« *L'exil a bouleversé mes repères. Au fil au fil [sic], je suis rentrée dans la dissipation comme on pénètre dans le brouillard, les yeux grands ouverts* » (CMA, p. 13-14). Repartir à la source, regagner ses origines au moyen du patrimoine ancestral et mythique spécifie l'une des préoccupations principales de ce roman.

Dans *Les arbres en parlent encore*, l'intrigue est située dans sa dimension historico-culturelle dès sa première page: « *Moi Edène, sa fille, je vous raconterai son histoire qui n'est autre que celle de l'Afrique ramassée entre tradition et modernité. Au fil des nuits je vous dirai comment il résista à l'envahisseur avec des bouts de ficelle* » (APE, p. 7-8). Cette notion d'entre-deux nous intéresse au plus haut point et il est essentiel d'examiner sa transcription dans le roman et les traces éventuelles de résistance à l'envahisseur. Un élément majeur emprunté à la tradition ancestrale, influant sur la forme romanesque, est la division du roman en seize veillées. La notion de veillée et de relation avec les astres « *Quand la première étoile apparut (...)* » (APE, p. 125) et « *Quand la lune monta (...)* » (APE, p. 126) nous renvoie à l'analyse du temps de Nelly Lecomte. Nous avons souligné en introduction comment les corps célestes naturels prévalent en élément fondamental de l'orientation du temps en Afrique, par opposition aux Occidentaux dont la vie est depuis longtemps rythmée par la pendule et les fêtes chrétiennes⁵⁶⁴. Ce temps de la mémoire ancestrale est aussi rythmé par les saisons et le cycle des récoltes : « *Nous savons repérer le temps des pluies et du vent, de même que les cycles du maïs et des arachides* » (APE, p. 165). Cependant, la mémoire ancestrale est perturbée par la période traumatique de la colonisation : « *Mais quand nous essayons de nous remémorer le temps passé, de retrouver une date, un événement, nous mélangeons ce qui s'est passé avec ce qui n'a jamais eu lieu. Il nous arrive de faire du présent l'aboutissement imaginaire des moissons du souvenir* » (APE, p. 165). L'intrusion de la colonisation dans la mémoire ancestrale déclenchera des réactions en chaîne, tant au niveau de l'organisation sociale qu'au niveau des moyens d'expressions.

Éloïse Brière voit dans l'émergence du roman camerounais « *la mise à mort de la tradition orale [qui] naît du désir de rendre visible ce que le discours colonial*

⁵⁶⁴ Lecomte N., *op. cit.*, p. 32-33.

*masquait*⁵⁶⁵ ». Bien que l'écrit autorise une plus large diffusion du discours anticolonial, nous réfutons l'argument de Brière qui lie l'émergence du roman camerounais à la perte de la tradition orale. En effet, la tradition orale est toujours bien vivante dans le patrimoine traditionnel camerounais. Notre expérience au Cameroun en témoigne. Les Camerounais aiment particulièrement les histoires traditionnelles racontées aussi bien dans les villes, lors de soirées entre amis, ou au village lors de veillées avec la famille. L'oral l'emporte toujours sur l'écrit. De nombreuses transactions monétaires s'opèrent indépendamment de tout contrat écrit et signé par les différentes parties, à l'instar des tontines toujours en vigueur. D'autre part, rappelons que d'après Brière, le roman colonial serait né du désir de rendre visible ce que la colonisation masquait. Or d'une certaine manière, le discours anti-colonial prononcé oralement est plus sûr que l'écrit, lequel par définition laisse des traces potentiellement incriminantes dans un contexte où la vie même des écrivains indépendantistes de l'époque coloniale est en jeu. Ainsi, Mongo Beti préféra écrire sous le pseudonyme d'Eza Boto puis s'exiler en France pour une partie de sa vie. En effet, ses écrits durant et après la colonisation furent une dénonciation des autorités en place et, de ce fait, menaçaient sa vie. Néanmoins, l'écrit favorise le discernement des défis qui se posent à une société postcoloniale en plein mouvement.

3.1.2. Le temps historique

Par temps historiques nous désignons ici le Cameroun dans ses frontières coloniales et le début de l'enregistrement d'un temps, ou plus exactement d'une mémoire datée, à la façon occidentale. Par le biais de leur fiction, les romanciers camerounais de notre corpus s'emparent donc de l'histoire de leur pays. Or leurs récits ne retiennent de cette histoire que l'échec des deux époques du temps colonial (section 3.1.2.1.) et du temps de l'Indépendance à nos jours (section 3.1.2.2.).

⁵⁶⁵ Brière É., *op. cit.*, p. 22.

3.1.2.1. Le temps colonial

Edward Said⁵⁶⁶ lie l'émergence du roman à l'expansion coloniale. Nous allons donc examiner comment cette modernité coloniale resurgit dans les différents romans de notre corpus à travers les nouvelles institutions (section A) et la violence des comportements (section B).

A) Les institutions coloniales en héritage

Tel que l'explique Pierre Biarnès dans *Les Français en Afrique noire. De Richelieu à Mitterrand*, un des objectifs de la colonisation était de civiliser les autochtones « *de former des Noirs à leur image*⁵⁶⁷ ». Pourtant dans *Ville cruelle*, cette mission civilisatrice se traduit par « *un monde compartimenté (...) coupé en deux*⁵⁶⁸ » pour reprendre l'expression de Frantz Fanon. En effet, Eza Boto dresse le portrait de la ville de Tanga : « *Deux Tanga... deux mondes... deux destins !* » (VC, p. 20). Ainsi, la ville, aménagement de l'espace emblématique de l'époque coloniale, est divisée en deux parties : « *Le Tanga commerçant et administratif – Tanga des autres, Tanga étranger* » dénommée Tanga Sud (VC, p. 17) et « *L'autre Tanga, le Tanga sans spécialité, le Tanga auquel les bâtiments administratifs tournaient le dos – par une erreur d'appréciation probablement – le Tanga indigène, le Tanga des cases (...)* » qui définit Tanga nord (VC, p. 20). L'auteur décrit de façon pittoresque les opportunités séculaires qui y foisonnaient sous la colonisation : « *Manœuvres, petits commerçants, cuisiniers, boys, marmitons, prostituées, fonctionnaires, subalternes, rabatteurs, escrocs, oisifs, main-d'œuvre pénale, les rues en fourmillaient* » (VC, p. 21). Ainsi, loin d'apporter une amélioration dans les conditions de vie de l'autochtone, la modernité des Lumières transposée à l'époque de la colonisation est synonyme de vice. L'alcoolisme fait rage à Tanga nord (VC, p. 21) puisque « *une case sur cinq tenait lieu de débit de boisson* » (VC, p. 23).

La notion de ségrégation et de jugement négatif de l'indigène domine dans *Ville cruelle*. En effet, alors que Tanga sud matérialise la face du « *Tanga de l'argent et*

⁵⁶⁶ Said E., *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993.

⁵⁶⁷ Biarnès P., *Les Français en Afrique noire. De Richelieu à Mitterrand*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 206.

⁵⁶⁸ Fanon F., *Les damnés de la terre*, Paris, F. Maspero, 2^e édition, p. 9.

du travail lucratif » (VC, p. 20), Tanga nord désigne « *une série de bas-fonds* » (VC, p. 20), une « *demi-humanité* » (VC, p. 25). En effet, le pouvoir colonial se caractérise par une ségrégation spatiale et sociale que nous commenterons plus amplement dans la partie consacrée à l'espace de la communauté villageoise et de la ville, sous la rubrique « espace social ». Mais retenons dès à présent, dans les pas de Marie-Rose Abomo-Maurin, qu'Eza Boto « *campe son action dans une petite ville de province pour montrer, non seulement comment naissent ces villes coloniales et comment dès le départ elles participent de la ségrégation, de plus il dévoile l'impossibilité pour les Africains de jouir un jour de la considération des maîtres du pays*⁵⁶⁹ ».

Cette différence de statut entre colonisés et colonisateurs est ultérieurement revisitée par Beyala qui propose une autre réaction dans le prolongement de la ségrégation. Elle décrit avec humour, dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, le changement de repères qui s'opère dans le temps et l'espace au nom d'une assimilation ardemment recherchée : « *Je regarde le ciel et j'imité les Blanches, parce que, je le crois, leur destin est en or ; parce que, je le crois, elles ont une meilleure connaissance du bien et du mal, de ce qui est convenable ou punissable, du juste ou de l'injuste ; parce que, je le crois, elles savent jusqu'où aller et comment s'arrêter* » (CMA, p. 14). Bien que le roman de Beyala ne concerne pas directement le temps de la colonisation, l'auteur fait ressurgir la croyance que les Blancs sont supérieurs à l'Africain dans ses jugements de valeur et rappelle leur ambition de « *former des Noirs*⁵⁷⁰ » dans un souci de « *faire surgir de l'Afrique traditionnelle qu'ils avaient vaincue, une Afrique nouvelle qui serait associée à leur destin (...)*⁵⁷¹ ». Par la répétition de la phrase « *J'ignore quand je suis devenue Blanche* » (CMA, p. 14-15), Beyala dénonce ce mimétisme involontaire de la part de la population africaine endoctrinée par les colonisateurs. On assiste donc à une perte de repère temporel (« quand ») et spatial, l'exil devenant un facteur d'acculturation mais aussi une sorte de triomphe sur une ségrégation refoulée, sur un sentiment d'infériorité.

⁵⁶⁹ Abomo-Maurin M.-R., 'Le roman de Mongo Beti et l'Histoire du Cameroun', Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 88.

⁵⁷⁰ Mouralis, B., *République et colonies – Entre histoire et mémoire*, Paris, Éditions Présence Africaine, p. 206.

⁵⁷¹ *Ibid.*

Suite à la ville et son corollaire, la ségrégation, d'autres institutions coloniales participent au conditionnement de subordination des Camerounais. Charly-Gabriel Mbock propose une définition des entités coloniales présentées dans *Ville cruelle* beaucoup plus précise que celle de Marie-Rose Abomo-Maurin, laquelle concentre plutôt son propos sur un bref résumé des effets du comportement de ces entités coloniales, qualifiées par leur « rudesse⁵⁷² ». La définition de Mbock est somme toute complète puisqu'elle englobe les différentes structures de fonctionnement d'une société dite moderne : « Le terme “administration” recouvre les structures de gestion mises en place par les colons : la police, la justice, les contributions directes, le circuit de commercialisation des cultures d'exportation, le patronat, l'école coloniale, l'église⁵⁷³ ». Examinons à présent la perception de quelques-unes de ces puissances coloniales.

Nous commencerons par l'école coloniale qui inclut l'école des missionnaires, instrument privilégié d'introduction de la modernité. Dans *Ville cruelle*, la mère de Banda se voit confrontée à un choix : envoyer son enfant dans une école laïque ou à l'école missionnaire. Elle opte pour la première institution « par fidélité aux intentions de son mari » (VC, p. 155). Il se peut que son choix fût aussi motivé par la mauvaise réputation de l'école missionnaire. Non seulement cette école était payante « il lui faudrait chaque année payer des droits d'écolage considérables » (VC, p. 155) mais cette école a failli dans sa mission d'enseignement, puisque « les enfants n'y apprenaient pas bien grand-chose en dehors du catéchisme et des refrains latins » (VC, p. 155). L'école laïque, telle qu'elle est présentée dans *Ville cruelle*, n'est pas mieux organisée pour inculquer au jeune Banda l'instruction nécessaire pour se familiariser avec la culture de la société des Lumières. Banda passa un bon nombre d'années dans cette école détournée, dont la formation se résume ainsi : « Je trimais dans leur école à planter, à arracher des pommes de terre, et jamais à faire ce qu'on fait habituellement dans une école, quand ils s'avisèrent que j'étais déjà trop grand et me boutèrent à la porte, sans aucun diplôme, naturellement » (VC, p. 12). Bien que cette école laïque soit gratuite, elle génère avant tout une main-d'œuvre bon marché qui profite aux autorités coloniales sans véritablement préparer les élèves à s'intégrer dans la société européenne. Par exemple, lorsque Banda est

⁵⁷² *Ibid.*, p. 88.

⁵⁷³ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 22.

confronté à un gradé français au commissariat de police, il ne peut saisir ses paroles car « *il parlait beaucoup trop vite* » (VC, p. 58), si bien qu'il a besoin de recourir aux services d'un traducteur : « *J'ai donc raconté mon histoire à un interprète qui a traduit* » (VC, p. 58). De plus, Banda se remémore la violence dont il fut l'objet à l'école coloniale si bien que « *Le souvenir de ces années de constante dissimulation et de peur lui fit mal au cœur* » (VC, p. 45). Le romancier témoigne lui-même des mauvais traitements reçus dans son cas des missionnaires : « *Tout jeune garçon, j'ai été marqué par mon séjour dans plusieurs établissements missionnaires où les expressions aussi affectueuses que "sale nègre" ou "affreux négriillon" n'étaient pas rares dans les échanges des religieux blancs avec leurs employés et leurs élèves noirs*⁵⁷⁴ ». Charly-Gabriel Mbock résume les effets de l'école coloniale en ces termes :

L'école coloniale, qu'elle soit laïque ou missionnaire, apparaît donc dans *Ville cruelle* comme une institution intrusive et nuisible, propre à diviser et à appauvrir les parents, à déséquilibrer les élèves, à en faire des inadaptés sociaux en les opposant à leur milieu d'origine. Cette institution ne sert pas les intérêts des autochtones. Au contraire, elle crée toutes les conditions propices à leur asservissement. C'est un véritable laboratoire de dépersonnalisation et de déracinement⁵⁷⁵.

Ces propos rejoignent en partie ceux de Bancel *et al* qui soulignent que « *L'école constitue un formidable moyen d'acculturation. (...) L'école coloniale fut le lieu d'une utopie, celle d'une « communauté imaginée » impériale*⁵⁷⁶ ». L'école coloniale présentée dans *Ville cruelle* est certainement le lieu d'une utopie sociale et culturelle, mais Banda réussit à ne pas être victime de ce déracinement culturel puisqu'il dit que l'école lui aura servi « *à ne pas me laisser tromper par les vieillards* » (VC, p. 130). Néanmoins, demeure cette tentative d'atteinte au patrimoine culturel et traditionnel des autochtones. Comme le souligne Marie-Rose Abomo-Maurin, le progrès ou la modernité apportés par la colonisation par le biais de l'école coloniale « *apparaissent comme des cadeaux factices, prompts à déposséder l'individu des valeurs universelles*⁵⁷⁷ ».

⁵⁷⁴ Beti M., *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, Maspero, 2^e édition, 1977, p. 88.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷⁶ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷⁷ Abomo-Maurin M.-R., *op. cit.*, Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 88.

Le commerce est la deuxième entité coloniale appréhendée dans *Ville cruelle*, dirigé par les commerçants grecs, lesquels possèdent de nombreux magasins aux enseignes portant leur nom et occupent le centre commercial qu'« *on aurait tout aussi bien fait de l'appeler le centre grec* » (VC, p. 18). Le cacao est vendu aux Grecs à prix réduit au moyen d'un habile jeu de l'offre et de la demande, dont les mécanismes sont étrangers aux échanges locaux, si bien que Banda appelle les Grecs « *ces fils de voleurs* » (VC, p. 14). En effet, en nourrissant l'écho d'un prix alléchant pour le cacao, les Grecs s'attiraient les paysans qui venaient en masse vendre leur récolte, pour ensuite baisser plus facilement les prix : « *Et plus il y en avait, plus il en venait, et plus il était facile à M. Pallogakis de baisser progressivement et insensiblement le taux et de commettre d'autres fraudes* » (VC, p. 19). L'attitude des Européens vis-à-vis de l'argent est donc réduite à ces termes qui dénoncent l'avidité du système colonial individualiste, indifférent de la tradition collectiviste africaine : « *Un blanc, c'est d'abord l'argent, beaucoup d'argent, et encore de l'argent* » (VC, p. 133). Le système colonial aboutit à bafouer la notion de groupe au profit de l'individu.

La police est une troisième entité coloniale mise en scène dans *Ville cruelle* sous les traits de la police nationale, des gardes territoriaux et des gardes régionaux. La police nationale règne en maître, inspirant la peur, d'où l'attitude du héros qui, à la mort du frère de sa petite amie Odilia, même seul dans la forêt « *regarda de tous côtés, soupçonneux* » (VC, p. 145). Charly-Gabriel Mbock dresse un parallèle entre les craintes de Banda, dues au climat d'insécurité dans lequel il vit, et les propres inquiétudes de l'auteur qui « *lui-même n'a pas été à l'abri des tracasseries policières ; d'où entre autres, son adoption de pseudonymes*⁵⁷⁸ ». Cette menace permanente rejaillit dans le récit, où les personnages évoluent dans un climat de crainte perpétuelle. Ainsi, « *Les gardes territoriaux, des hommes du Nord, étaient grands, forts, imperturbables. (...) Ils paraissaient insensibles aux pierres qu'on leur lançait. Ils avançaient en se frayant la voie à la pointe de leur baïonnette* » (VC, p. 165-166). Venant d'une autre région du pays, ils figurent des bêtes de somme sans merci pour les habitants de Tanga. Enfin, les gardes régionaux, reconnus par leur habillement de couleur kaki (VC, p. 65), venant de la même région que les habitants de Tanga, sont parfois solidaires de leurs compatriotes, bien que sous les ordres des

⁵⁷⁸ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 24.

autorités coloniales. Ainsi, lorsque des autochtones renversent « un blanc », les gardes régionaux leur disent en langue locale : « *Foutez le camp ! Mais allez-vous en en douce* » (VC, p. 65). Au final, c'est surtout la police secrète qu'il faut redouter : « *On ne savait jamais qui était policier dans ce pays et surtout qui ne l'était pas* » (VC, p. 164).

B) Focalisation sur la violence du colonisateur

Ce sentiment d'insécurité permanente est tout particulièrement mis en évidence dans le deuxième roman de notre corpus, *Branle-bas en noir et blanc*, l'insécurité perdurant au temps de l'Indépendance. Quelques références à la colonisation ponctuent transversalement le récit. La France, ancienne colonisatrice du Cameroun, est évoquée comme « *l'Hexagone* » (BNB, p. 8) et l'influence des anciens colonisateurs est mise en parallèle avec l'oubli des monstruosité commises sous la colonisation : « *Le certain est que c'est de l'histoire ancienne, et que les Français eux-mêmes, qui ont pourtant le bras long ici, semblent avoir décidé d'oublier ce passé déplaisant* » (BNB, p. 8). Mongo Beti fait preuve d'un réalisme cinglant quant à l'attitude de la France face à ses anciennes colonies. Nous avons avancé dans l'introduction de cette thèse que les études postcoloniales étaient peu développées en France. Cette situation de déni face aux anciennes colonies est restituée avec beaucoup de réalisme dans ce roman. Ainsi, Mongo Beti se fait la mémoire de ce passé colonial et notamment de la ségrégation qui sévissait à l'époque coloniale qu'il qualifie de « *ségrégation la plus vache, peut-être pire qu'à Johannesburg à la même époque, mais les gens ne savent pas, et ils disent n'importe quoi* » (BNB, p. 28).

Dans *Les arbres en parlent encore*, Calixthe Beyala aborde crûment l'époque coloniale, avec une douzaine de références très explicites sur cette époque. Dès la deuxième page de la préface de ce roman, l'auteur suggère les apports de l'époque coloniale : « *Comment Michel Ange de Montparnasse, un Français d'origine, échoua comme un poisson mort sur nos berges et nous donna des phantasmes de développement industriel* » (APE, p. 8). Ainsi, cette époque coloniale commença au Cameroun avec la colonisation allemande qui débuta en 1884⁵⁷⁹. Durant cette

⁵⁷⁹ Owona A., *La naissance du Cameroun 1884-1914*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

période, le Cameroun, dans le roman de Beyala, prend la transcription allemande Kamerun :

A l'époque, dit la grand-mère, j'étais une petite fille et les Allemands trônaient sur le Kamerun. Je trottais entre les jambes de maman et les colons fessaient nos certitudes et nos croyances. Ils créaient des routes et purgeaient la forêt des bestioles. Ils s'escrimaient pour ôter de nos estomacs les derniers rots de la sauvagerie. Au-dessus d'eux, il n'y avait rien, ils égalaient le Seigneur (*APE*, p. 31).

L'historien Adalbert Owana décrit la colonisation allemande de façon encore plus appuyée. En effet, les colons allemands ne se contentaient pas de fesser au sens figuré les croyances des autochtones. Le châtiment corporel faisait partie intégrante de leurs pratiques :

En effet, les Indigènes, quels que fussent leur âge, leur rang, leur sexe, étaient soumis au fouet, au point qu'ils étaient littéralement terrorisés par la simple vue de la lanière du fouet. On y avait recours pour les plus banales infractions : l'Indigène qui croisant un Blanc, omettait d'enlever son chapeau, était fouetté (...). Le nombre légal de coups qu'on pouvait donner en une fois était de vingt-cinq. Mais il arrivait souvent que le nombre des coups excédât grandement le maximum légal. Mentionnons pour terminer, la prison, la pendaison et les pelotons d'exécution, ces trois peines ayant été infligées par les Allemands aussi couramment que la flagellation⁵⁸⁰.

Comme l'affirment Nicolas Bancel *et al.*, « *Le pouvoir colonial est toujours contenu dans une logique de commandement et de domination (...)* ⁵⁸¹ ». Bien que nous ayons souligné une des caractéristiques de la colonisation allemande, un constat similaire s'affiche pour ce qui est des colonisations française et britannique⁵⁸². Bernard Mouralis souligne que la violence, composante indissociable de la colonisation, « *crée un lien entre le colonisateur et le colonisé*⁵⁸³ » en ce sens que cette violence demande réparation et qu'oublier ces faits, c'est « *rendre impossible toute réflexion sur l'Histoire (...)* ⁵⁸⁴ ». Bien avant Mouralis, ce lien a d'ailleurs fait l'objet de l'étude d'Albert Memmi dans *Portrait du colonisé*. L'examen du temps historique est donc nécessaire non seulement pour mettre en exergue des crimes passés que Bancel *et al.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁸¹ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸² Une conversation avec un autochtone qui a vécu durant la période de la colonisation a révélé que la cruauté des Français égalait la colonisation allemande. Il nous a rapporté que des troupes de soldats français entraient dans un village et que s'ils recherchaient une personne en particulier qui refusait de se présenter, ils tuaient tous les habitants du village (*LR*).

⁵⁸³ Mouralis B., *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

rapprochent des crimes du régime nazi⁵⁸⁵, mais aussi pour créer un espace légitime de l'histoire coloniale.

La première guerre mondiale modifia le tableau de la colonisation au Cameroun. La première partie du roman retrace la guerre que menèrent les Français et les Anglais pour chasser les Allemands, suivie du partage du pays. Le centre fut colonisé par les Français et dénommé « *Cameroun oriental*⁵⁸⁶ » par opposition au « *Southerns [sic] Cameroon*⁵⁸⁷ » sous administration britannique, ce qui en fit, selon le journaliste François Mattei, « *une entité improbable et originale*⁵⁸⁸ » :

Il est temps, mes frères, de bouter l'ennemi hors de nos frontières ! La France, pays allié dans cette guerre, aide les villes comme Douala, Yaoundé, Sangmelima à mettre définitivement les Allemands dehors ! Chez nous, il y a encore des poches de résistance allemande. La France nous accuse de collaborer avec l'ennemi. Nous sommes les seuls au monde à vivre sous une triple domination : allemande, française et anglaise (APE, p. 182).

Ce n'est qu'au milieu de *Les arbres en parlent encore* que nous apprenons la victoire de la France : « *Le Cameroun appartient désormais à la France* » (APE, p. 235). S'il n'est pas fait mention des Anglais, c'est parce que les Français occupent les trois-quarts du territoire camerounais et que le cadre territorial du roman de Beyala fut occupé par les Français : « *Les Allemands étaient définitivement partis et les Français s'étaient installés* » (APE, p. 269). Beyala instille à son roman un caractère historique. En effet, la première partie du récit concerne la colonisation allemande jusqu'à la première guerre mondiale, époque de son démantèlement au profit de la France et de l'Angleterre. La deuxième partie du récit s'étend jusqu'à quelques années après la fin de la seconde guerre mondiale : « *Cela se passait quelques années après la Seconde Guerre. La France proclamait sa victoire avec exaltation* » (APE, p. 442).

Les sentiments ambigus entre colonisateur et colonisés sont exprimés de façon directe : « *Cette ambivalence fondamentale des rapports entre le colonisateur et le colonisé, ces paroxysmes de tendresse et de haine, d'amour et de cruauté*

⁵⁸⁵ Bancel *et al.*, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁸⁶ Mattei F., *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

m'entravèrent longtemps » (APE, p. 191-192), tout en glissant sur certains détails trop cruels pour les coucher par écrit. L'oubli agit sans doute en déclin de la préservation de la santé mentale, si bien que le narrateur ajoute à propos de la colonisation : « *Voilà pourquoi je ne saurais vous dire précisément ce que je ressens* » (APE, p. 192). Un travail de mémoire doit s'engager pour que cette période historique ne tombe pas dans l'oubli.

Mouralis perçoit à l'instar de Beyala, que la colonisation est un « *processus contradictoire*⁵⁸⁹ » transcrit dans le discours et les actions « *puisqu'il contribue à établir un rapprochement entre le groupe dominé et le groupe dominant tout en ne cessant de marquer la distance qui doit les séparer et sans laquelle il n'y aurait pas de situation coloniale*⁵⁹⁰ ». La collaboration de certains autochtones avec les autorités coloniales n'est pas passée sous silence dans *Les arbres en parlent encore*. Ainsi, certaines poches de la population indigène sont accusées de collaborer avec les Allemands lorsque la France se présente en libératrice (APE, p. 182). Pour Jean-Bédél Norodom Kiari et Célestine Colette Fouellefak Kana, les chefs traditionnels devinrent « *les valets du colonialisme*⁵⁹¹ ». En effet, certains chefs jaloux de leur autorité prirent peur lorsque l'UPC l'Union pour la Population du Cameroun, mouvement nationaliste anticolonialiste, se dressa contre les pouvoirs coloniaux en place, car ces derniers firent courir la rumeur que ce mouvement était « *envieux du pouvoir des chefs*⁵⁹² » et ses membres « *opposés à toutes les formes de pouvoir*⁵⁹³ ». Le pouvoir traditionnel, abusé et pensant trouver refuge, se rallie ainsi ironiquement à la colonisation de la « Société des Lumières ».

En outre, l'aide apportée en termes de progrès médical, sous forme de recherche et d'hôpitaux, est tournée en dérision par l'auteur :

Ils fabriquèrent une belle bâtisse qu'ils nommèrent hôpital. L'hôpital avait des murs blancs et son immense véranda était majestueuse. On y faisait la queue durant des heures. Quand on y pénétrait enfin, il était temps de mourir.

⁵⁸⁹ Mouralis B., *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹¹ Norodom Kiari J.-B., & Fouellefak C. C., 'Mythes, légendes et nationalisme dans l'ouest Cameroun : le cas de Pangui Kengne Joseph alias « sans pitié »', Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 276.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 277.

⁵⁹³ *Ibid.*

Il y avait aussi ce qu'ils appelaient des savants. De loin, on pouvait les voir penchés sur des espèces de machines avec des tuyauteries. Des flacons et des bocaux bouillaient sur des feux de couleur verte... Les Français s'intéressaient beaucoup à nous, parce que l'hygiène les exaltait. Ils traversaient les villages et inspectaient les oreilles des jeunes gens. « Toi, t'es bon pour l'armée française ! » disaient-ils. Puis, ils les emmenaient avec eux, leur donnaient à manger et à boire, puis les envoyaient mourir quelque part, en Europe (APE, p. 270-271).

Une comparaison s'impose avec les propos du Président de la République française rapportés dans l'introduction de notre thèse. Alors que Nicolas Sarkozy voit dans le progrès médical, scolaire et les infrastructures du pays un don aux pays colonisés⁵⁹⁴, pour Beyala, les apports de la colonisation, tels que le progrès technique, l'éducation scolaire, loin d'être considérés comme des apports substantiels de la modernité, sont vécus comme des calamités. La colonisation est décrite comme un massacre, une domination barbare pour imposer la suprématie de l'homme blanc : « *Comme ça vous affirmez que seul l'homme blanc détient la connaissance ? ... Vous dénigrez d'autres civilisations pour instaurer votre domination !* » (APE, p. 424).

Ainsi, le métissage culturel qui eut lieu à l'aube de l'Indépendance est considéré comme un rejet des valeurs ancestrales des autochtones, une négation de l'essence même de leur existence :

Ce qui fut étrange, c'est que, plus tard, ces enfants métis renièrent le noir. Ils se réunirent, ceux du Nord et ceux du Sud, ceux de l'Est et ceux de l'Ouest. Ils créèrent des clubs à eux où des Noirs domestiquaient. Ils nous broyèrent et nous crachèrent leur mépris sous les applaudissements des Blancs. Les filles devinrent les maîtresses des coopérants français et les garçons leurs collaborateurs... C'était à quelques années des indépendances bananières (APE, p. 28).

Les quelques années qui précédèrent l'Indépendance virent le durcissement du mouvement nationaliste, notamment de l'ALNK (l'Armée de libération nationale du Kamerun), dont Martin Singap fut le leader dans la région bamiléke⁵⁹⁵. Il se devait de réagir aux accords signés entre le Cameroun et la France le 30 décembre 1958, où le Cameroun donnait carte blanche à la France pour ce qui est du contrôle des « *libertés publiques, les affaires extérieures, la défense, le régime monétaire, les*

⁵⁹⁴ http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/français/interventions/2007/juillet/allocation_a_universite_de_dakar.79184.html in Forsdick C., & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C., & Murphy D., *Postcolonial Thought in the French-speaking world*, op. cit., p. 2-3.

⁵⁹⁵ Norodom Kiari J.-B., & Fouellefak C. C., op. cit., Fandio P., & Madini M., op. cit., p. 280.

*échanges, le programme des examens, le code pénal et le contentieux administratif du Cameroun*⁵⁹⁶ ». L'ONU fut saisie, mais la session de février-mars 1959 consacra les accords signés avec la France, ce qui détermina Martin Singap à intensifier la lutte armée⁵⁹⁷. Certains des objectifs de la France à l'époque de la colonisation semblent toujours d'actualité vu les accords récents entre la France et le Cameroun, conclus lors de la rencontre entre le Premier Ministre français François Fillon et le Président du Cameroun Paul Biya en mai 2009 au Palais d'Etoudi. Trois accords principaux furent signés en ce qui concerne la défense, l'immigration et la santé⁵⁹⁸. Le journal semi-mensuel *New African*, qui a commenté cette rencontre, ne fait pas abstraction du passé colonial qui lie toujours les deux pays : « *Although the relationship between the two countries has at times seemed stormy, due to colonial history, by and large, the Franco-Cameroonian affair has always been passionate*⁵⁹⁹ ». Néanmoins, ce serait une faute d'ignorer le parti pris de ce journal, aveuglé par le néocolonialisme et qui décrit le Président Biya comme le « *natural leader and role model of political stability and good governance in the CEMAC zone with Cameroon often amiably referred to [as an] « island of stability and peace » in the sub region*⁶⁰⁰ ». En effet, ses journalistes, à la déontologie docile, passèrent sous silence les émeutes dues au coût de la vie qui sévirent au Cameroun au début 2008, affectant la paix interne du pays.

Dans *Les arbres en parlent encore*, Beyala ne nous épargne pas les horreurs commises sous la colonisation. Jusqu'au bout du récit elle en souligne les effets sur un ton sarcastique : « *Plus tard seulement je m'apercevais que ce bonheur-là, je le devais à ce même système colonial qui nous avait dépouillés de tous nos biens, terres, femmes et enfants compris, ce qui donnait du piment à la farce* » (APE, p. 462).

Retenons de cette analyse du temps colonial que le fond de ce roman a pour trame la période de la colonisation allemande, puis franco-anglaise, et dénonce les atrocités de cette période.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁹⁸ Anonyme, 'The dawn of a new « frank and dynamic » relationship, *New African*, London, IC publications, n° 487, August/September 2009, p. 36.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

3.1.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours

Après avoir chassé les colonisateurs, les Camerounais regagnaient en principe leurs terres et leur identité, la paix et la prospérité. Malheureusement, près d'un siècle était passé et le monde s'était transformé dans un formidable élan des sciences et des marchés. Dans ce contexte, retourner au monde agraire de l'époque des royautes et chefferies ne fit pas l'unanimité. Pour certains, revenir à une vie traditionnelle n'offrait pas les garanties nécessaires à la puissance du pays, ni à la satisfaction des ambitions personnelles. Par conséquent, l'époque de l'Indépendance apporta à son tour son lot de violence. Les troubles et tensions qui s'en suivirent engendrèrent inévitablement la désillusion (section A) et la perte des repères (section B).

A) La désillusion

L'Indépendance vis-à-vis des colonisateurs était supposée apporter l'affranchissement des pratiques barbares subies sous la colonisation. *Branle-bas en noir et blanc* se déroule à cette époque, post-indépendance. Dès le début du roman, Mongo Beti révèle l'échec de cet affranchissement : « *Il n'y pas un peuple auquel le demi-siècle succédant aux proclamations d'indépendance africaines ait apporté autant de souffrances stériles qu'à nous autres* » (BNB, p. 38). L'Indépendance est vécue comme un non-lieu, un vide. Sans doute par peur de la censure, Mongo Beti n'ose prendre pour modèle le président actuel du Cameroun. Par prudence, il se rabat sur le maréchal Mobutu, modèle par excellence du néocolonialisme éprouvé par l'ancien Zaïre (BNP, p. 38). Les méfaits du néocolonialisme apparaissent dans le roman de trois façons. Tout d'abord, l'auteur dénonce l'état d'insécurité dans lequel le Cameroun est plongé, et lesté par la corruption de la police⁶⁰¹ : « *Peut-être tu penses que les bandits en tenue là qui infestent nos rues, c'est une police de l'Etat ? L'Etat même ici c'est quoi ?* » (BNB, p. 55). Ces policiers corrompus au service de l'Etat ont des agents secrets⁶⁰² qui arrêtent et font disparaître tout dissident. Ainsi, Zam, le

⁶⁰¹ Avant leur prochain salaire, les policiers sont souvent en manque d'argent. Ils donnent des contraventions injustifiées dans le but d'obtenir un billet qui leur permettra d'arrondir leur fin de mois (LR).

⁶⁰² Notre séjour au Cameroun nous a permis de faire l'expérience de cette police secrète qui s'infiltré parmi la population locale, dans les transports publics, dans les bars en vêtements civils. Ils écoutent les conversations et se mêlent au groupe comme il est de coutume de le faire au Cameroun. Puis une

journaliste qui entreprend de mettre à jour la corruption, a disparu, ainsi que sa petite amie Bébète (*BNP*, p. 9). Dans ce contexte, tout malfaiteur peut acheter sa couverture ou sa libération de prison. D'ailleurs le braquage est monnaie courante au Cameroun, comme le décrit avec beaucoup de précisions un épisode de banditisme particulièrement violent : « (...) *il faut reconnaître que les visages pâles bénéficiaient quand même des préférences de ces messieurs, vu qu'ils étaient censés avoir les poches bourrées de grosses coupures, objet de leurs convoitises. (...) Ils soulaient le pauvre expatrié de bourrades et de coups de bâton : ils lui faisaient proprement la tête au carré (...) il en garderait pendant quelques jours des traces visibles sur son anatomie* » (*BNB*, p. 120). Le viol étant indissociable de toute agression, avec réalisme, cette même scène décrit celui qui parachève l'affaire. Cependant, toute personne de sexe féminin peut s'en sortir indemne en proclamant avoir le sida (*BNB*, p. 123). De plus, l'abandon des infrastructures mises en place par les colons, tels les transports publics, ajoute à ce sentiment de chaos général : « *La Sotuc, la Société nationale de transport urbain, a fait faillite il y a très longtemps* » (*BNB*, p. 213). La nature souffre aussi : « *Le lac est en déshérence depuis bientôt quarante ans* » (*BNB*, p. 214). Enfin, la dévaluation du franc CFA contribue à aggraver l'appauvrissement du pays (*BNB*, p. 197). Nous notons l'ambivalence du passage du temps colonial au temps post-colonial.

Avec beaucoup de justesse, les représentations de la société camerounaise post indépendance de *Branle-bas en noir et blanc* rejoignent incontestablement ce que *Le livre noir du colonialisme. XVIe – XXIe siècle : de l'extermination à la repentance* a bien souligné : « (...) *une forme nouvelle d'exploitation : le colonialisme sans colon*⁶⁰³ ». *Branle-bas en noir et blanc*, comme l'indique le titre de ce roman, représente une société désordonnée où Noirs et Blancs se côtoient sans égalité dans les affres d'une société néocoloniale. Néanmoins, avec un réalisme cinglant, Mongo Beti ne rejette pas la faute sur les seuls colons désormais absents mais aussi sur l'attitude des autochtones qu'il compare à d'autres sociétés, elles aussi autrefois colonisées, mais qui se sont épanouies, comme les Taïwanais cite-t-il : « *Si un peuple se découvre piégé par l'histoire dans le précipice de l'arriération, faut qu'il grimpe*

question directe à votre intention concernant le gouvernement actuel vous permettra de discerner qu'il faut rester sur vos gardes (*LR*).

⁶⁰³ Ferro M., *op. cit.*, p. 10.

vite fait jusqu'au pic appelé civilisation ou développement (...) » (BNB, p. 203).

S'agissant du statut réservé aux jeunes ou aux femmes, et du système de la dot, Bernard Mouralis conclut que Mongo Beti « *sait que ces traditions, loin d'exister en soi, sous la forme d'un héritage du passé, subissent en fait très fortement la pression du pouvoir colonial ou néo-colonial qui ainsi les modifie profondément ou les dénature*⁶⁰⁴ ». Loin d'abroger la tradition, nous pensons plutôt que le souci de Mongo Beti est de voir la société camerounaise avancer et se renouveler.

B) La perte des repères

Comment cuisiner son mari à l'africaine se déroule à Paris. Les sentiments de Mademoiselle Aïssatou, confrontée aux valeurs et à la modernité de l'Occident, traduisent les conflits affectant une diaspora désorientée. L'héroïne en situation d'exil souffre d'un manque de repères : « *Je suis noire, le soleil pourrait vous le confirmer, mais l'exil a bouleversé mes repères* » (CMA, p. 13). Le glissement imperceptible des valeurs africaines vers la modernité occidentale se traduit par l'expression répétée quatre fois dans le roman « *J'ignore quand je suis devenue blanche* » (CMA, p. 14, 15, 19). Les critères européens en matière de beauté ont supplanté ce qu'est la véritable beauté en Afrique. Ainsi Aïssatou déclare : « *Je me desquame la peau avec Vénus de Milo et, dans la même logique, je brime mon corps, jusqu'à le rendre minimaliste : je n'ai pas de seins et mes fesses sont aussi plates que la terre, parce que, critères obligent, il convient de plaire aux hommes blancs. Planche à pain égale belle femme* » (CMA, p. 14). La perte d'identité intérieure se manifeste en parallèle sur le physique. Néanmoins, c'est en puisant dans les ressources traditionnelles de la gastronomie camerounaise qu'Aïssatou regagnera ses repères, recouvrira sa culture, comme nous l'examinerons dans la partie sur l'espace linguistique et culturel de cette thèse.

Dans *Les arbres en parlent encore*, Calixthe Beyala ponctue le récit à intervalles réguliers par trois références au temps de l'Indépendance, en début, milieu et fin du roman. La première référence est à la fois un avertissement et la bande annonce du roman : « *Au fil des terribles événements qui vont suivre, vous comprendrez peut-*

⁶⁰⁴ Mouralis B., *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, op. cit., p. 15.

être pourquoi les Africains ne croient jamais en ce qu'ils voient et pourquoi, quarante ans après les indépendances, nos peuples ont toujours les pieds dans l'Antiquité et la tête dans le troisième millénaire » (APE, p. 8). La colonisation a eu des effets si profonds que quarante ans plus tard, la société camerounaise n'a toujours pas récupéré ses repères. Le décalage qui sépare les sociétés traditionnelles d'avant l'Indépendance, du modernisme du troisième millénaire, lui a fait perdre pied. Beyala explique que l'Indépendance n'était pas un processus naturel pour les Camerounais : « *L'indépendance on ignorait jusqu'à sa couleur. (...) En outre, chasser quelqu'un d'une terre n'était pas dans nos habitudes. Quant au sang et à la souffrance...* » (APE, p. 182). Pourtant, une chanson militante de la résistance camerounaise atteste qu'un mouvement d'opposition s'était formé, prêt à passer à l'action, notamment contre ceux qui s'étaient faits les alliés des puissances coloniales en place : « *Ecrasons-les pour bitumer notre route*⁶⁰⁵ ». Enfin, la dernière référence à l'Indépendance montre bien que le cordon ombilical entre les puissances coloniales et les anciennes colonies n'est pas coupé⁶⁰⁶ : « *Plus tard, l'Afrique se croira indépendante. Mais elle ne sera qu'une vierge sage qui, au lieu de vivre pieusement dans la pénombre du sanctuaire, tirera des feux d'artifice au ciel pour concurrencer les nébuleuses de l'Occident* » (APE, p. 450). Cette métaphore reflète la conviction que l'Afrique demeure dans l'impossibilité d'égaler les anciennes puissances coloniales dans la course à la modernité.

3.2. La représentation de l'espace dans le roman camerounais

La représentation de l'espace dans les romans camerounais de notre corpus reproduit sensiblement celle observée en dramaturgie quant au silence sur le pays et l'antagonisme toujours vif entre la ville et le village. L'étude de la représentation de l'espace visera à déterminer l'orientation de la société camerounaise quant aux axes de la tradition et de la modernité dans chacun des espaces national (section 3.2.1.), social (section 3.2.2.) et régional (section 3.2.3.), tels que les aventures de ces romans nous les restituent.

⁶⁰⁵ Norodom Kiari J.-B., & Fouellefak C. C., *op. cit.*, Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 278.

⁶⁰⁶ Pour une vision actuelle des liens du Cameroun avec les anciennes puissances coloniales, voir annexe : entretien avec monsieur Hilaire Fotsop.

3.2.1. Espace national

Mongo Beti semble suivre la tendance des romanciers camerounais évoquée par David Ndachi Tagne. En effet, ni *Ville cruelle*, ni *Branle-bas en noir et blanc* ne situent avec exactitude le cadre national du récit. L'Afrique dans son ensemble suffit à camper le lieu du récit. L'image d'une Afrique en pleine évolution triomphe dans *Ville cruelle* : « *Tout va très vite aujourd'hui en Afrique* » (VC, p. 16), alors que l'Afrique de *Branle-bas en noir et blanc*, au titre évocateur, exhibe les traits des remous internes « (...) *des milices d'une dictature tropicale montant à l'assaut de barricades de chômeurs émeutiers ou d'insurgés ethniques à l'autre bout de la ville* » (BNB, p. 8). Quelques indices parsemés dans le récit permettent néanmoins de localiser l'action non loin de la République Démocratique du Congo, puisque l'auteur fait une brève référence à Khabila et à la ville de Kinshasa (BNB, p. 10). Ainsi, « *l'esthétique de dissimulation*⁶⁰⁷ » compose une des caractéristiques du roman de Mongo Beti, qui choisit aussi, avions-nous averti en introduction, de représenter l'Afrique comme un tout, puisque l'intrigue pourrait se dérouler dans n'importe quel pays d'Afrique⁶⁰⁸.

Cette vision de l'Afrique tout entière est commune à Calixthe Beyala. Ainsi, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, dont la France fournit la toile de fond, clame dès le premier chapitre l'appartenance de la romancière à un espace noir : « *Je suis noire* » (CMA, p. 13). Elle partage son désir d'ouverture pour mieux se retrouver à la suite d'un voyage en boucle : « *J'ai quitté mon pays pour apprendre à connaître le monde, parce qu'il y a un temps pour se perdre et un temps pour se retrouver, un temps pour partir et un temps pour regagner ses origines* » (CMA, p. 13). L'espace étranger est assimilé à « *l'exil* » (CMA, p. 13), sous-entendu la perte, alors que le pays d'origine est réappropriation de l'espace traditionnel et renaissance. La terre du Cameroun n'est jamais évoquée nommément, en revanche, le récit comporte de nombreuses références à l'Afrique : « *une réaction africaine où chacun se mêle des casseroles étrangères* » (CMA, p. 35), « *une Africaine sans marabout est comme un navigateur sans boussole* » (CMA, p. 48), pour n'en citer que quelques-unes d'où jaillissent une représentation de la culture africaine. Néanmoins, la

⁶⁰⁷ Ndachi Tagne, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

première recette précédant le chapitre un divulgue, à tout lecteur averti, l'espace du Cameroun. En effet, le ndolé à la viande et aux crevettes est un plat typique de la tribu bassa.

Dans *Les arbres en parlent encore*, Calixthe Beyala fonde son récit dans le contexte africain, tout en suggérant l'échiquier national par divers indices. Ainsi, parle l'héroïne porteuse de cette histoire : « *Moi, Édène, sa fille, je vous raconterai son histoire qui n'est autre que celle de l'Afrique ramassée entre tradition et modernité* » (APE, p. 7). Le récit se veut représentatif de toute l'Afrique, au carrefour de nos deux axes d'analyse. L'auteur évoque avec une certaine nostalgie les traditions d'autan : « *C'était une époque prestigieuse où chaque Africain possédait encore un morceau d'humanité* » (APE, p. 9). Puis, par des indications régionales « *le peuple éton* » (APE, p. 7), les « *Doualas [sic]* » et les « *Boulous [sic]* » (APE, p. 40), un fleuve « *la Sanaga* » (APE, p. 37), l'auteur localise progressivement le roman en exploitant le cadre physique au cours des périodes de la colonisation. Ainsi, lors de la première partie du roman, l'épellation du pays revêt les accents allemands de la première occupation « *(...) les Allemands trônaient sur le Kamerun* » (APE, p. 31), pour aboutir à la forme actuelle adoptée lors de la colonisation française « *Le Cameroun appartient désormais à la France* » (APE, p. 235). Ce désir d'ancrer le récit dans l'espace géographique historique marque un tournant dans la pratique romanesque camerounaise. Le statut d'écrivain en exil participe sans doute à la résolution de l'auteur de fixer son roman dans son propre espace géographique. En effet, comme l'affirme Beyala : « *Si j'habitais le Cameroun, je n'aurais pas droit à la parole. L'exil me donne la liberté qui m'est refusée, l'exil me donne la parole qui m'est refusée, l'exil est ma survie. Je ne dirai pas vie, mais survie. Car si j'habitais le Cameroun aurais-je pu écrire et avoir cet impact international ?*⁶⁰⁹ ». Hitchcott a bien observé ce double impact géographique, d'une part, la liberté d'expression, dont dispose Beyala du fait de sa position d'immigrée et, d'autre part, l'accès de son œuvre à une dimension internationale, grâce à une diffusion en français capable de toucher un vaste espace géographique, à l'exception de son pays d'origine qui ne compte pas parmi ses plus grands lecteurs⁶¹⁰. Néanmoins, l'espace géographique

⁶⁰⁹ Matayeyou E., 'Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil', *The French Review*, n° 69.4, 1996, p. 613, in Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, op. cit., p. 19.

⁶¹⁰ Hitchcott N., op. cit., p. 22.

d'écriture est perçu par Hitchcott comme une volonté consciente ou inconsciente de se distancer intellectuellement du Cameroun⁶¹¹ et de cibler une audience étrangère, ou du moins européenne⁶¹². Mongo Beti va jusqu'à avancer que Beyala se serait vendue aux lecteurs occidentaux⁶¹³. Odile Cazenave va plus loin dans ce raisonnement. En effet, comme le rapporte Hitchcott : « *Cazenave seems to be supporting the view that African writers should present realist visions of Africa in their fiction*⁶¹⁴ », tout en soulignant le statut unique de l'écrivain camerounais en dehors de son espace géographique : « *(...) the African writers in Paris direct their gaze away from the continent, generally choosing Paris or France as a point of origin, and thus beholding the African continent and its inhabitants both in an external and a familiar manner*⁶¹⁵ ». En revanche, Hitchcott considère le choix de l'espace géographique et narratif d'écriture comme le produit de la migration, plutôt que volonté d'assimilation au pays d'exil⁶¹⁶. Notre propre expérience migratoire corrobore l'analyse d'Hitchcott : « *The distance that exile brings will almost necessarily generate a more critical evaluation of "home"*⁶¹⁷ ». Ainsi, plutôt que de percevoir un manque d'authenticité dans la représentation de l'Afrique proposée par Beyala, nous reconnaissons un effort de réalisme et de syncrétisme de deux cultures.

3.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village

Dans *Le Roman camerounais d'expression française, 1954 – 1986*⁶¹⁸, Claire Dehon indique que les descriptions, à la fois réalistes et symboliques de la ville, du village ou de la forêt à travers les yeux des personnages, remplissent avant tout une fonction « *pratique et sans sentimentalité aucune*⁶¹⁹ ». N'est décrit que « *ce qui influence directement le sort de l'homme, c'est-à-dire les environs immédiats. (...) Cette méthode (...) empêche le lecteur de prévoir ce qui va se passer. Par là les romanciers donnent l'impression que la vie humaine ressemble à un voyage pour*

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹² *Ibid.*, p. 22.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁶¹⁵ Cazenave O., *A New Generation of African Writers in Paris*, *op. cit.*, p. 83.

⁶¹⁶ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, *op. cit.*, p. 50.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶¹⁸ Dehon Claire, *Le Roman camerounais d'expression française, 1954 – 1986*, *op. cit.*, 2008.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 196.

*lequel toutes prévisions restent inutiles*⁶²⁰ ». L'analyse de David Ndachi Tagne sur la description de l'espace dans le roman camerounais, abonde dans le même sens : « *les descriptions réelles, minutieuses, élaborées, sont souvent absentes du roman africain en général*⁶²¹ ». Cependant, Ndachi Tagne voit davantage dans le manque de descriptions détaillées le reflet d'une civilisation, dont le manque de scolarité détourne de ces considérations. Il s'interroge aussi sur cette tendance comme possible caractéristique de l'Africain⁶²², bien que ce jugement nous semble quelque peu ethnocentrique. Nous allons examiner dans quelle mesure cette affirmation se vérifie dans un corpus échelonné dans le temps puisqu'il couvre les années 60 à 2002. Que la ville, symbole de modernité, soit évoquée dans sa plénitude ou de façon restreinte, elle est toujours la représentation d'un espace déchiré (section 3.2.2.1.). Si, à l'inverse, le village abrite une communauté soudée et offre un aspect homogène, il n'en est pas moins discrédité par rapport à la forêt, seul espace véritable, approprié à un retour aux sources salvateur (section 3.2.2.2.).

3.2.2.1. Une ville déchirée

Il s'avère que *Ville cruelle*⁶²³, au contraire des romans de Beyala, renferme, sujet oblige, une vision descriptive des lieux. Au sujet du temps colonial, nous avons déjà noté l'image compartimentée de la ville de Tanga, mise en opposition au village dès le début du roman : « *Je quitterai le pays : je quitterai le village et j'irai me débrouiller à la ville* » (VC, p. 13). L'antagonisme ville/village profile la toile de fond du récit, du fait des fréquentes occurrences des termes ville (23 fois) et village (25 fois), de plus en plus précis au fur et à mesure de la lecture : « *Puis au lieu*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁶²¹ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 32.

⁶²² *Ibid.*, p. 32.

⁶²³ Mbock, C.-G., *op. cit.*, p. 12-13.

Le village de Bamila et les villes de Tanga et Fort-Nègre sont imaginaires. Néanmoins, Mbock nous permet d'identifier le cadre géographique de *Ville cruelle* dans la province centre-sud du Cameroun. Il établit un rapprochement entre la ville de Tanga et celle de Mbalmayo qui toutes les deux sont construites sur les versants d'une colline : « *Mbalmayo-nord est du côté de Yaoundé et Mbalmayo-sud du côté du fleuve Nyong qu'on traverse en direction de Sangmélina et Ebolowa. A proximité du fleuve, on aperçoit, de nos jours encore des billes de bois, de vieilles grues rouillées et d'autres machines nécessaires à l'industrie du bois. Un pont enjambe le Nyong* ». Ce souci de dissimuler les lieux de l'action de son roman, ainsi que l'usage du pseudonyme d'Eza Boto, répondent au besoin de l'auteur de rester dans l'anonymat pour échapper, si ce n'est aux autorités, du moins à la censure comme nous l'avons déjà mentionnée.

d'opposer un vieillard de Bamila à un blanc de Tanga, il opposait maintenant Bamila à Tanga » (VC, p. 133). C'est l'esthétique de la ville, en particulier le contraste entre les deux parties de Tanga tel qu'explicité par Eza Boto, que nous aimerions faire ressurgir. Ainsi, est mise en opposition Tanga sud : « de la tôle ondulée, des murs blancs, des rues rouges gravelées, des pelouses » (VC, p. 16), « les bâtiments administratifs, trop blancs, trop indiscrets. Ils flamboyaient au soleil. Leur vue laissait, on ne sait pourquoi, un irréductible sentiment de désolation » (VC, p. 20) et Tanga nord : « éparpillées sans ordre, de petites cases avec des murs de terre battue, des toits de nattes de couleur incertaine, des enfants nus dans la boue ou la poussière des cours, des commères sur les seuils » (VC, p. 16).

Malgré l'ordre apparent de Tanga sud, accentué par la démesure de Tanga nord, l'auteur ne verse que des propos sarcastiques sur cette ville duale, conformément à ce qu'annonce le titre du roman, *Ville cruelle*, déjà très révélateur de la représentation de la ville à l'époque coloniale. Charly-Gabriel Mbock a conduit une analyse détaillée des deux Tanga. Tanga sud est le « *Tanga des autres, Tanga étranger* » (VC, p. 17), caractérisé par l'isolement à la fois humain du fait de « *son rejet sur soi et rejet des autres* »⁶²⁴, et géographique, puisque Tanga sud est « *séparé de la forêt toute proche par un fleuve qui roulait des eaux noires et profondes* » (VC, p. 17). Curieusement, le pont, au lieu de relier ville et forêt, interdit l'union des deux mondes, puisqu'il s'érige en « *cirque permanent* » (VC, p. 17) de badauds attroupés pour regarder les pirogues passer⁶²⁵ et les deux grues qui transportent des billes de bois. Ces grues, symboles de modernité et suppôts de l'Occident, sont perçues comme des monstres vivants et voraces : « *Alors s'ébranlait une des deux grues qui stationnaient sur le quai. Chuintant et branlant, roulant sur deux rails, elle avançait dangereusement sur l'eau ; ensuite elle se redressait tenant triomphalement une longue bille accrochée à ses deux dents. Elle se retournait et s'en allait. C'était un vrai monstre* » (VC, p. 18). De même, automobiles et camions désignent des engins meurtriers, produits de la modernité, causes de victimes en permanence : « *Il ne se passait pas un jour qu'un homme ne fût écrasé par une automobile ou qu'on assistât à une collision spectaculaire* » (VC, p. 20). Une métaphore les rapproche des

⁶²⁴ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 14.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 14.

animaux préhistoriques dangereux « *gigantesques et massifs qui faisaient un bruit à vous rendre fou* » (VC, p. 20).

A l’opposé, Tanga nord est le site des bas-fonds. La violence n’est plus le fait des engins modernes, mais le produit de la dépravation due à l’alcoolisme, amorce des nombreuses bagarres, si bien que Tanga nord « *détenait le record des meurtres... et des suicides !* » et que ses habitants présentaient « *un certain penchant pour le calcul mesquin, pour la nervosité, l’alcoolisme et tout ce qui excite le mépris de la vie humaine* » (VC, p. 21). L’alcool est considéré comme un poison occidental. La ville est alors perçue comme un site de contamination « *si contagieuse que les hommes qui venaient périodiquement de la forêt en restaient contaminés aussi longtemps qu’ils séjournèrent à Tanga* » (VC, p. 21). Pourtant, Bernard Mouralis estime que l’œuvre de Mongo Beti ne devrait pas être lue selon les axes tradition/modernité : « *le roman est trop souvent perçu comme un “art moyen” dont la vocation principale serait de décrire certains aspects des sociétés africaines traditionnelles*⁶²⁶ ». Il souligne « *la complaisance pour certains thèmes littéraires (comme par exemple l’opposition entre la tradition et la modernité) (...)*⁶²⁷ ». Cependant, la colonisation, par la transposition de ses modèles occidentaux, eut forcément des répercussions sur la société traditionnelle. Nous pensons que c’est précisément ce que Mongo Beti traduit dans *Ville cruelle*. Naturellement, les chercheurs et critiques littéraires n’échappent pas à cette tendance de pétrifier la tradition, ainsi que Mongo Beti lui-même l’a surpris : « *La tradition, au lieu d’être étudiée en liaison avec la vie des peuples et en vue de l’améliorer, s’est pétrifiée en une entité autonome, sorte de religion se nourrissant elle-même, univers-alibi fonctionnant comme un écran au lieu de servir de passerelle entre les cultures*⁶²⁸ ». Notre vision de l’analyse de la tradition ne rejoint pas celle de Mongo Beti, ce que nous expliquerons plus amplement dans la conclusion de ce chapitre.

Le cadre de *Branle-bas en noir et blanc* n’est pas explicité nommément. Néanmoins, certains indices soufflent la situation géographique du roman. Ainsi l’expression « *Pendant qu’ils revenaient vers la capitale* » (BNB, p. 337) confirme que le récit se

⁶²⁶ Mouralis B., *op. cit.*, p. 5.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁶²⁸ Beti M., ‘Identité et tradition’, in Guy Michaud, *Négritude : traditions et développement*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978, p. 11-12.

passé dans une grande ville. Mais deux scènes du roman avouent plus clairement l'emplacement géographique.

Premièrement, lorsque le président du Cameroun doit traverser la capitale Yaoundé, toutes les routes sont bloquées : « *Patron, c'est pas possible, c'est bloqué, hein... Le président va passer* » (BNB, p. 11) et de manière encore plus directe : « (...) *quand le président se rendait à l'aéroport ou en revenait, comme il arrivait souvent, car c'était un grand voyageur, une espèce d'oiseau migrateur, le passage de l'une à l'autre de ces deux zones était interdit aux véhicules automobilistes durant des heures entières sinon pour la journée* ». (BNB, p. 12). Ici encore, la « *ville est divisée en deux, comme une pastèque* » (BNB, p. 12), ce qui nous rappelle Tanga dans *Ville cruelle* et le découpage de la ville en zones. Nous notons une tendance aux oppositions géographiques fortes porteuses de symboles moraux contraires pureté/contamination, authenticité/influence occidentale.

Deuxièmement, les taxis jaunes et l'attitude de la police, décrite sans ambages, partagent des traits communs avec le Cameroun : « *En l'absence de feux rouges, tombés en panne le jour même de leur installation et jamais réparés, et d'une police de la circulation entièrement vouée au racket des transporteurs ou l'apparat présidentiel, rien ne tempère l'ardeur compétitive et vélocitaire de nos taximen* » (BNB, p. 14). Tout comme Claire Dehon le précisait, il n'est procédé à aucune description des lieux en détails, juste ce que l'auteur juge utile de nous faire savoir. Mongo Beti a ainsi choisi de nous dépeindre une société en manque de repères, gouvernée par un dictateur « *chef d'Etat de je ne sais quelle merdique république bananière* » (BNB, p. 12), où la corruption règne et où l'activité économique est paralysée. L'attention du lecteur est focalisée sur le sentiment de frustration qui enveloppe la ville : « *Pour supporter ça, nous ne sommes qu'une horde de cons, voilà la vérité* » (BNB, p. 13).

Dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, la ville est également mise en exergue de façon péjorative. En effet, Calixthe Beyala souligne avec humour l'espace trottoir des villes où « *Nous gardons les yeux rivés au sol pour traquer les crottes de chiens sur les trottoirs* » (CMA, p. 15). Comme le souligne Claire Dehon, bien qu'il ne s'agisse plus du Cameroun, la ville n'est perçue là encore que par les

yeux des personnages concédant une description minimale des lieux. La modernité de la ville, aux espaces verts restreints, est associée au fait « *qu'il n'y a pas de brousse à Paris* » (CMA, p. 160). Beyala débute son roman avec la notion de ville au sens large, sans tout d'abord préciser la situation géographique du roman. Cette ville est décrite avec des ouvertures béantes : « *les bouches de métro* » et « *les portes des magasins qui s'ouvrent et qui se referment* » (CMA, p. 20). La modernité, symbolisée par le transport rapide et les portes automatiques, semble engloutir la population et définit un espace étranger. Ainsi, la notion de rapidité est associée négativement à la modernité de l'Occident que l'auteur critique en ces termes : « *Mon histoire se déroule à une période où les humains ne se donnent plus le temps de procréer suffisamment* » (CMA, p. 13). Selon l'auteur, l'espace de la ville et des HLM renvoie à la notion d'assisté : « *Et puis, ça donne des avantages d'être marié : vous payeriez moins d'impôts ; vous auriez droit à un appartement de la Ville de Paris, et certainement à l'aide au logement, sans compter quelqu'un pour veiller sur votre mère* » (CMA, p. 37-38). L'exploitation de la ville se résume à un itinéraire des allées et venues de l'héroïne qui a été à l'école « *rue Jean-Pierre Timbaud* » (CMA, p. 44), est assise « *dans ce café de la Bastille* » (CMA, p. 66), et se rend au « *restaurant de la rue de Tourtille* » (CMA, p. 66). Etrangement, tel un aveu honteux, seuls ces toponymes identifient la ville de Paris comme cadre du récit. Beyala consent tout de même à certaines descriptions des lieux. Par exemple : « *Au restaurant de la rue Tourtille, il n'y a jamais foule. Tout y est feutré. L'odeur de la pipe s'est fondue aux murs, créant une atmosphère étrange. On regarde autour de soi. On imagine des trafics de drogue et de femmes. Mais, en dehors de la vieille gazinière noircie et des assiettes empilées sur des étagères vermoulues, il n'y a rien* » (CMA, p. 66-67). Beyala décrit un espace confiné de la ville pour le confronter plus loin à une brève description du village de la narratrice, où la faune et la flore sont célébrées : « *Partout, on y rendait hommage à toutes les espèces de bêtes comestibles* » (CMA, p. 142) et où les humains sont heureux : « *J'entends les femmes fredonner en balançant leur buste ; je vois les hommes les rejoindre et leurs chants traverser le village tels des torrents d'extase* » (CMA, p. 142). Ainsi, Beyala déroge de temps à autre à la règle déduite par Dehon selon laquelle les romans africains ne décrivent que ce qui influence le sort des protagonistes. Beyala se démarque quelque peu du genre littéraire africain des années 1954 à 1986, initiant une tentative d'une nouvelle ligne d'écriture.

3.2.2.2 Le village discrédité au profit de la forêt

Dans *Ville cruelle*, le village de Bamila procure l'effet de contraste par sa force symbolique de « *terroir* » (VC, p. 13). Banda, le héros, fait souvent référence à ce lieu avec un sentiment de possession, « *mon village* » (VC, p. 13), alors que la ville ne s'assortit jamais que de l'article défini 'la'. Cependant, comme le fait fort justement remarquer Charly-Gabriel Mbock, le village dépeint par Mongo Beti n'est pas non plus idéalisé. En effet, Mongo Beti nous révèle que ses habitants « *manquent du sens de l'hospitalité* » et « *qu'ils sont trop jaloux de leur femme* » (VC, p. 177). De plus, Bamila caractérise un « *village farouche* » (VC, p. 96) puisque ses habitants ont assassiné des agents de l'ordre et qu'il brille en centre de la prostitution. Pour Mbock, la forêt symbole de la nature à l'état brut, offre le seul lieu de refuge, de ressourcement⁶²⁹ entre deux mondes affectés par les apports de la colonisation. La variété des caractères singularisant les habitants de la ville, du village et de la forêt force le trait des antagonismes qui coexistent. Ceux de la forêt sont authentiques (VC, p. 21), respectent les coutumes funéraires (VC, p. 24) et s'apprécient par leur cordialité, leur solidarité (VC, p. 70) et leur sensibilité (VC, p. 163). La forêt, instituée garante des valeurs traditionnelles, et idéalement muée en refuge, consacre une vision quelque peu différente de l'espace sylvestre des contes de fées européens où la forêt, lieu angoissant s'il en est, est hantée d'esprits mauvais.

Dans la culture occidentale, *L'Inferno* de Dante à *Harry Potter*, de Mélusine à Dracula, la forêt désigne un lieu sauvage, énigmatique, regorgeant de dangers et d'épreuves mais dont le héros ressortira transformé, doté d'une meilleure connaissance du monde qui l'entoure et de lui-même. Dans *Ville Cruelle*, la forêt assume trois vocations par son intervention successive en qualité de refuge, de rite d'initiation et enfin de justicière. C'est au sein de la forêt que Banda se sent le plus heureux : « *Il lui semblait qu'il se retrouvait en pays ami (...) on se sent bien dans la forêt !* » (VC, p. 167). En effet, pour lui « *la forêt, elle, est libre* » (VC, p. 97). Elle lui permet de cacher Koumé, l'auteur d'un larcin et de le conduire jusqu'à son village, à l'abri des agents de l'ordre. Le chapitre sur la symbolique de l'arbre dans l'œuvre critique d'Éloïse Brière développe une perspective intéressante quant à

⁶²⁹ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 19.

l'analyse de l'espace sylvestre. En effet, le passage de Banda et Koumé dans la forêt autorise un rapprochement avec le rite initiatique Sô⁶³⁰ : « *L'arbre est la figure centrale autour de laquelle s'articule cette pénible et périlleuse initiation Sô. Ce rite immortalise la naissance du groupe Pahouin, lors de la traversée du fleuve Yôm, effectuée à l'aide d'un arbre-passerelle. Le R.P. Mveng signale que l'initiation comprenait également des flagellations et une course à l'obstacle*⁶³¹ ». Ce rite initiatique ne va pas sans nous rappeler celui que nous avons évoqué dans le chapitre précédent lors de l'analyse d'*Une nouvelle terre* de Werewere Liking, lorsque deux frères, Kôba et Kwan, quittent leur village et traversent le fleuve Blanc pour arriver à la Pierre au Trou. A l'instar du rite initiatique Sô, semé d'embûches, Banda et Koumé doivent se soumettre à un rituel de passage, à une course d'obstacles :

Ils s'étaient engagés sur une piste difficile à suivre. On sentait qu'elle était peu, très peu fréquentée ; seuls les initiés devaient être au courant de son existence. La végétation l'obstruait à peu près complètement. Ils avançaient lentement, à tâtons, sans bruit (...). Ils devaient écarter à la main les branches qui surplombaient la piste et leur fouettaient sans cesse le visage (...). Il ne devait plus pleuvoir maintenant ; mais l'eau dégouttait continuellement des arbres et c'était tout comme s'il avait plu (*VC*, p. 99).

Les branches des arbres fouettant le visage des protagonistes font écho au rituel Sô. De même qu'un arbre-passerelle permet au peuple Pahouin de traverser le fleuve Yôm, Banda, Koumé et sa sœur Odilia doivent se soumettre au rite de la traversée de la passerelle constituée d' « *un tronc d'arbre crevassé, bosselé, très dangereux* » (*VC*, p. 103). Banda et Odilia en sortent victorieux, alors que Koumé perd la vie. Sa mort est interprétée en sanction, car il a volé l'argent à un Blanc et est responsable de sa mort. Brière déduit que « *l'arbre devient médiateur des origines*⁶³² » et que « *l'arbre rendait la justice de la part des ancêtres*⁶³³ ». Ici, c'est un Blanc qui a été spolié, mais justice a été faite : « *Banda injustement privé du fruit de ses arbres (cacaoyers), cet état est réparé par l'arbre-passerelle qui fait disparaître Koumé. A cette fin, Banda devient, pour ainsi dire, le bénéficiaire du mort, car il acquiert*

⁶³⁰ « *L'initiation traditionnelle au Sud-Cameroun, appelé Sô, était le moyen par lequel le néophyte devait mourir à sa vie antérieure, pour renaître, pleinement adulte, à la vie de l'homme. Ce rite, clé et ciment de l'organisation sociale beti, signale la participation de l'initié à la vie spirituelle du clan* ».

Brière É., *op. cit.*, p. 55.

⁶³¹ Brière É., *op. cit.*, p. 56.

⁶³² *Ibid.*, p. 60.

⁶³³ *Ibid.*, p. 65.

*l'argent volé au Blanc par Koumé*⁶³⁴ ». L'argent volé au Blanc est donc restitué à une tierce personne. La justice s'effectue sur un double plan : justice des ancêtres sanctionnant la spoliation coloniale et en même temps le vol de Koumé. Ce lien entre rituel et mémoire des ancêtres nous concerne, car il est au cœur de la question centrale de notre thèse, à savoir l'orientation de la société camerounaise : vers la tradition et/ou la modernité ? Ainsi, l'espace sylvestre par l'arbre passerelle se fait le vecteur de la tradition et de la justice ancestrale. Mais c'est surtout son rôle de médiateur des origines qui démontre qu'un retour aux sources par la tradition initiatique est indispensable pour trouver la sérénité.

Les arbres en parlent encore se déroule dans un village camerounais qui n'est peut-être pas nommé, mais dont les habitants sont « *le peuple éton* » (APE, p. 7). Le roman ne débute pas par la description du village, mais par le portrait de son chef, Assanga Djuli, l'emblème incarné du village :

Il était haut comme un baobab et concentrait dans ses yeux noirs la force tranquille d'un pape romain. Il était un vieillard dans le sens éton du terme, c'est-à-dire qu'une lumière magnétique lui conférait le pouvoir de masquer ses vraies pensées. Il pouvait aussi bien enseigner la religion, les sciences occultes que la médecine ou les sciences naturelles. Il était voyant avec une habile capacité à jauger les hommes et à lire les signes de la brousse. Il était l'héritage de tout ce que nos ancêtres connaissaient (APE, p. 7).

Nous retenons le double statut de ce chef de village, d'un côté garant et propagateur de la tradition ancestrale et de l'autre, transmetteur de l'apport de la colonisation (la religion et les sciences naturelles). Pourtant, comme le fait remarquer Hitchcott, le récit de ce village sous la colonisation ne provient pas de la parole du chef du village, mais de sa fille Édène, interprétant le rôle de la femme, en particulier de la grand-mère, comme vecteur de la tradition sociale africaine⁶³⁵. Par ailleurs, Hitchcott démontre que la tradition orale peut être remise en question. Bien que le titre du roman *Les arbres en parlent encore* évoque la pratique griotique, selon laquelle le griot racontait une histoire à l'ombre d'un arbre dénommé arbre à palabres, Hitchcott souligne : « *In an interview published in Amina, Beyala explains the title of Les Arbres en parlent encore by alluding not to the 'arbre à palabres' but to the fact that printed books are made from trees. Indeed, the relationship between written and*

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration, op. cit.*, p. 60.

*spoken words is discussed in the opening lines of the very first 'veillée' in which (...) the narrator states*⁶³⁶ » :

Une confession écrite dans une langue étrangère est toujours un mensonge. C'est dans la langue de Baudelaire que nous mentons. On racontera de préférence ce qui est facile à exprimer, on laissera de côté tel fait par paresse de recourir au dictionnaire. On comprendra aisément que cette histoire racontée dans notre dialecte n'aurait plus la même teneur (*APE*, p. 11).

L'écriture de la tradition dans une langue étrangère, forcément disqualifiée comme support fiable de la tradition orale, agit tel un filtre d'où ne s'échappe qu'une partie épurée du mythe. Ainsi tradition et modernité rivalisent et de leur confrontation résulte un appauvrissement de la tradition orale, elle-même remise en question :

« *Nos griots, nos chroniqueurs, nos cancaniers, nos batteurs de nouvelles eurent beau taper les bouches, secouer les faits, les retourner, battre le rappel de leur mémoire, ils ne purent fournir un témoignage fiable et concordant* » (*APE*, p. 251).

Comme le suggère Hitchcott, les voix narratives se confondent entre : « *The named first-person narrator (Édène) ; a supernarrator who suddenly appears to be recounting Édène's words ; and a traditional griot playing the mvét*⁶³⁷ ». Ces différentes voix narratives obscurcissent le récit, si bien que le lecteur, submergé par l'enchevêtrement des voix, n'entend qu'un bavardage confus. Cet effet de style a pour objet de remettre en question la fiabilité de la transcription de la tradition orale⁶³⁸. Bien que quelques descriptions du village ponctuent le récit, « *des oiseaux donnaient un air de quiétude, les chemins, les routes, les sentiers, les moindres bosquets, les cases rondes au toit de chaume et aux murs de terre chantaient littéralement* » (*APE*, p. 33), les voix narratives, en qualité de vecteur de la tradition orale transcrite par l'écrit, sont mises en procès dans une société profondément affectée par la colonisation.

Nous aimerions revenir quelques instants sur la symbolique sylvestre et sur l'image du chef du village, décrit « *haut comme un baobab* » (*APE*, p. 7). Il est le maître du savoir et le représentant du sacré. En effet, l'analyse de Brière révèle que le discours religieux pré-chrétien emprunte souvent le symbole et plus particulièrement la symbolique sylvestre : « *La vie quotidienne du Sud-Cameroun recèle*

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 62.

*d'innombrables exemples de la relation homme/arbre dans le cosmos beti, comme le démontre la recherche anthropologique*⁶³⁹ ». L'arbre est doté d'une personnalité qui lui est propre⁶⁴⁰ et ses propriétés ésotériques l'inscrivent au cœur du rite : « *nnomele* = arbre mâle », « *ele beeyem* = arbre des sorciers » et « *esingan* = objet aux pouvoirs bénéfiques⁶⁴¹ ». Ainsi que l'expose Brière, « *l'arbre devient l'adjuvant du héros central de la poésie du mvet* »⁶⁴². Par conséquent, l'arbre à palabres, loin d'être remis en question comme vecteur de la tradition orale, tel qu'exemplifié par Hitchcott, est en fait exalté par les recherches de Brière, laquelle lui attribue le rôle de défenseur de la tradition ancestrale : « (...) *les arbres jouent un rôle non négligeable dans cette tentative d'oblitérer la marque de l'Occident* »⁶⁴³. C'est sur ce rôle de « *médiateur de l'identité* »⁶⁴⁴ de l'arbre que nous aimerions aboutir. Déjà, l'avons-nous dit, le titre du roman *Les arbres en parlent encore* est révélateur. Au delà de la symbolique des feuilles de papier, propres à conserver et diffuser la tradition orale, les arbres se veulent la mémoire collective d'un peuple, un retour aux origines comme l'exprime Beyala : « *Ce retour en arrière était un retour sur moi-même. Il vaut mieux savoir d'où on vient pour savoir où l'on va. Dans ce livre, j'ai utilisé toute la mythologie beti. Le livre est divisé en veillées et j'ai repris les modes de narration où l'on commençait avec une réflexion philosophique pour finir avec une autre* »⁶⁴⁵. Ce roman cible la restitution de la mémoire d'un peuple marqué par les affres de la colonisation et qui, par la symbolique sylvestre, préfigure le retour aux origines, littéralement un retour « *aux racines* » (CMA, p. 24).

3.2.3. Espace régional

La représentation de l'espace régional implique de se rapprocher du *modus vivendi* commun au Cameroun. Tradition et modernité se révèlent dans chacun des *habitus*

⁶³⁹ Brière É., *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴⁰ Nous pouvons effectuer un rapprochement avec *Ville cruelle* où l'arbre est aussi personnifié. En effet, les billes de bois sont comparées à des « *cadavres* » (VC, p. 148).

⁶⁴¹ Brière É., *op. cit.*, p. 41.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁴⁵ Tchakam S., 'Calixthe en toute franchise', Cameroon Tribune, 8 janvier 2004.

culinaire (section 3.2.3.1.), vestimentaire (section 3.2.3.2.) et linguistique (section 3.2.3.3.) rapportés, à des degrés divers, par nos auteurs.

3.2.3.1 Habitus culinaire

Les deux romans de Mongo Beti n'accordent pas une place très importante à l'espace culinaire. En effet, dans *Ville cruelle*, seules deux références à des denrées alimentaires nous indiquent un contexte africain : « *un champ de manioc* » (VC, p. 175) et la vente du « *cacao* » (VC, p. 35), à l'origine des aventures du héros. En parallèle à ces denrées typiques, « *le vin de palme* » et « *la bière de maïs* » (VC, p. 23) sont associés à la subversion de la ville et fondent un réseau clandestin de distribution. Ainsi, de façon subtile, l'auteur met en avant la responsabilité de l'Occident quant à la corruption des mœurs en Afrique. *Branle-bas en noir et blanc* insère dans le récit quelques mets exotiques comme « *le poulet DG*⁶⁴⁶ » (BNB, p. 243) consommé par un commissaire, en contraste avec la nourriture du pauvre « *les poissons-chats noircis par le boucanage* » (BNB, p. 150) étalés à côté d'un mendiant. Un repas servi chez un homme riche, dit « *le bigleux* », traduit le mélange de la tradition et de la modernité culinaire, ainsi que l'influence de la colonisation et de la migration : « *C'est un mélange de la tradition du repas bourgeois et du buffet moderne, et, en définitive, ce n'est pas plus mal. Toutes les cultures gastronomiques sont présentes et se juxtaposent. Il y a le poulet à l'européenne, l'antilope et le bar à l'africaine, le riz à la chinoise, le pain et le fromage à la française, le manioc local* » (BNB, 177).

Au contraire de son roman *Les arbres en parlent encore*, peu locace sur les traditions culinaires, *Comment cuisiner son mari à l'africaine* nous offre le meilleur terrain d'analyse de la gastronomie en relation avec les axes tradition/modernité.

Conformément à l'intrigue suggérée par le titre du roman de Beyala, c'est dans l'espoir de séduire son voisin malien, Monsieur Souleymane Bolobolo qu'Aïssatou se met en quête de recettes de « *bons petits plats* » à lui préparer. Elle se décrit comme : « *Une négresse blanche* », « *la nourriture est un poison mortel pour la séduction* » (CMA, p. 24). Aïssatou se réfère sans cesse au rôle traditionnel de la

⁶⁴⁶ « DG » veut dire directeur général, donc un mets consommé par les cadres camerounais (LR).

femme en se remémorant les conseils de sa mère : « *Ma mère, paix à son âme, m'aurait demandé : « L'as-tu satisfait sur le plan sexuel ? (...) As-tu bien tenu ta maison ? (...) Lui as-tu préparé de bons petits plats ? »* (CMA, p. 16). Hitchcott souligne le caractère ambivalent du personnage principal, pris au piège d'une position d'entre-deux et en décalage⁶⁴⁷ par rapport à deux sociétés : « (...) *Aïssatou is presented as constantly oscillating between the traditional African gender role she has inherited from her mother who would tell her that a woman's role is to satisfy her husband sexually, keep the house clean and be a good cook, and the post-feminist interrogation of this role she is presented with in France*⁶⁴⁸ ». La distorsion « *espace et temps* » (CMA, p. 35) éprouvée par la narratrice, qui projette « *une réaction africaine* » (CMA, p. 35) dans l'espace de Paris, est interprétée par Hitchcott comme un décalage : « *Whereas geographical theorists of migration tend to present the migratory process as the compression of time and space, Beyala presents the migrant woman as spatially and temporally 'out of sync': faced with an African man in a non-African context, Aïssatou becomes culturally illiterate because she feels unable to communicate with him in shared space and time*⁶⁴⁹ ». Cela dit, l'assertion d'Hitchcott selon laquelle Aïssatou, perdue dans l'espace/temps, voit sa communication bridée, nous semble discutable. En effet, par le retour mémoriel dans l'espace traditionnel du rôle de la femme, illustré par les conseils de la mère camerounaise, Beyala négocie un nouvel espace de communication au moyen du renouvellement de la tradition culinaire camerounaise. Ainsi, ce nouvel espace, syncrétisme de deux cultures, réussit à réconcilier deux mondes. D'ailleurs, cette réconciliation s'effectue de deux manières.

D'une part, la nature des vingt-cinq recettes, qui jalonnent le récit, tient compte du lectorat du livre. En effet, la majorité des recettes comporte de la viande, sans doute pour satisfaire les papilles gustatives des Français carnivores, alors que l'ethnologue Patrick Mérand note que « *L'ensemble de l'Afrique noire est ichtyophage*⁶⁵⁰ », peut-être par les qualités de conservation du poisson, facilement fumé. Parmi les recettes de Beyala, certaines sont manifestement adaptées au goût occidental. Ainsi, « *Le maïs à la crème fraîche* » (CMA, p. 93) et « *La purée de mangues sur toasts* » (CMA,

⁶⁴⁷ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, op. cit., p. 99.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ Mérand P., op. cit., p. 108.

p. 136) accommodent sans doute les denrées africaines au goût occidental. L'épellation de la recette « *Dolé à la viande et aux crevettes* » s'avère quelque peu altérée, sans doute dans un effort de franciser le terme « *Ndolé* », devenu « *Dolé* » avec suppression du 'n'. En revanche, les menus de Beyala ne dérogent pas à la règle qui veut que « *Le repas africain ne comporte pas de dessert*⁶⁵¹ ». D'autre part, le moyen de la diffusion des recettes est inhabituel pour une Africaine. En effet, la gastronomie africaine appartient avant tout à la tradition orale et est transmise par le mimétisme. Ainsi, l'enfant très jeune s'assiera dans la cour⁶⁵², lieu de confection du repas. Or Beyala formalise ses recettes camerounaises en les couchant sur papier et en les diffusant sous la forme d'un livre, symbole de l'Occident. Ainsi, l'espace français de la cuisine, une pièce à part entière, cohabite avec la tradition culinaire africaine et offre un excellent exemple de ce syncrétisme spatial et culturel. Sur ce point, il nous semble que la tradition et la modernité ne se rejettent pas dans la représentation de la gastronomie camerounaise, du moins tel que l'expose le roman de Beyala, mais développent au contraire un syncrétisme générateur de créativité.

3.2.3.2. Habitus vestimentaire

Bien qu'à priori une vision détaillée du vêtement ne s'offre pas au lecteur dans les quatre romans de notre corpus, les représentations du corps ont attiré notre attention car ils sont une dimension des représentations spatiales. Ainsi, le corps sera considéré en tant que vêtement. Dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, le corps au contact de la modernité de l'habillement européen souffre : « *Je suis perchée sur des talons-aiguilles et mes vertèbres geignent lorsque je marche devant lui* » (CMA, p. 44), alors que le vêtement africain où « *trois Africaines vêtues de larges boubous trônent dans la cour* » (CMA, p. 49) apparaît d'emblée plus confortable. Surtout la relation corps/nourriture présente des aspects originaux. Le corps est célébré en apparence selon les canons de la beauté à l'occidentale : « *(...) je brime mon corps, jusqu'à le rendre minimaliste : je n'ai pas de seins et mes fesses sont aussi plates que la terre, parce que, critères obligent, il convient de plaire aux hommes blancs. Planche à pain égale belle femme* » (CMA, p.14). Afin de garder la

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 105.

ligne, l'héroïne grignote « *trois carottes râpées* » (CMA, p. 23). L'embonpoint n'est plus un critère de beauté en Europe comme il l'est en Afrique : « (...) *bien manger est une dégradation parce que cela engendre une surabondance de chair, impure aux regards* » (CMA, p. 13). Hitchcott rapproche les habitudes alimentaires de l'héroïne du roman de Beyala, Aïssatou, de la représentation du corps :

« *Paradoxically, her dieting serves an identical purpose : by starving herself she hopes to achieve the breastless, bottomless body of the waif celebrated by French fashion houses and glossy magazines*⁶⁵³ ». Hitchcott souligne que l'héroïne se range à la majorité culturelle⁶⁵⁴ et qu'elle souffre d'un désordre alimentaire « *like an increasingly large number of majority ethnic women and girls* » (CMA, p. 96). Cette représentation du corps de la femme africaine contraste avec celle évoquée dans *Women Writers in Francophone Africa* paru six ans plus tôt dans lequel, rappelons-le, *Comment cuisiner son mari à l'africaine* et *Les arbres en parlent encore* ne figuraient pas. Néanmoins, l'analyse en date de Hitchcott des romans de Beyala l'amène à conclure : « (...) *indeed, each of her novels is marked by the almost relentless negativity with which the heterosexual couple is presented. Sexual intercourse between woman and man is presented as prostitution*⁶⁵⁵ ». Hitchcott ne voit pas seulement dans cette prostitution un moyen d'échange à des fins matérielles ou émotionnelles, mais aussi le signe d'une perte d'identité⁶⁵⁶ qui aurait un effet stimulant, celui d'exposer le machisme : « *Beyala exposes the absurdity of a social system that promotes one half of humanity to an omnipotent god-like status simply because they possess a penis*⁶⁵⁷ ». Cette perte d'identité amènera à un certain questionnement qui à son tour permettra aux femmes camerounaises « *to take control of their own destinies and identities*⁶⁵⁸ ». Cette étude rejoint en partie celle de Marcelline Nnomo publiée six ans plus tard. En effet, elle considère la représentation du corps de la femme chez Beyala comme « *un démantèlement du terrorisme culturel*⁶⁵⁹ » et, disons-le, sexuel : « *La principale base du démantèlement du terrorisme culturel activé par le mâle/mal, chez Beyala, se trouve être la*

⁶⁵³ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, op. cit., p. 97.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁵⁵ Hitchcott N., *Women writers in Francophone Africa*, op. cit., p. 129-130.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁵⁹ Nnomo M., op. cit., Fandio P., & Madini M., op. cit., p. 169.

*libération du sexe de la femme. Celui-ci n'est plus l'apanage de l'homme. La femme s'en sert à sa guise, et de manière totalement contraire à la tradition des hommes*⁶⁶⁰ ». Dans ses deux romans, Beyala se joue avec beaucoup d'humour de cette libération du corps et de la perception des relations sexuelles à l'opportunité d'une recette imagée : « *Nos corps s'affrontent et une recette jaillit de nos soupirs : mousse de langues à la feuille de tendresse ; riz de poils gratinés au four des désirs et gâteau de seins au chocolat noir* » (CMA, p. 114). Dans *Les arbres en parlent encore*, Fondamento de plaisir, deuxième femme du chef, est négligée parce que stérile. Sa vie sexuelle intense renverse le comportement sexuel phallocratique : « *Cent cinquante fois, elle tomba amoureuse folle, se releva et tomba ailleurs. La nuit, elle s'encanaillait sous les palmiers, entre les bruits des coasseurs. Le jour, elle invitait ses amants dans sa case, et ensemble ils fondaient dans la sueur* » (APE, p. 63). Loin de figer la femme africaine dans une image stéréotypée, Beyala a su contourner la tradition phallocratique pour faire émerger une nouvelle voix, celle de la femme africaine, laquelle, bien qu'émancipée, sait se tourner vers son terroir pour créer un nouvel espace de négociation de la tradition et de la modernité.

3.2.3.3. Habitus linguistique

Nous allons examiner comment l'habitus linguistique est représenté dans notre corpus romanesque. Il est clair que l'influence de la colonisation se fait ressentir dans la production littéraire.

Tout d'abord, l'universitaire camerounais Louis Martin Onguene Essono détermine trois tendances d'écriture dans le roman camerounais d'expression française, trois visages, qui comportent néanmoins des exceptions ou des glissements :

On observe une première génération qui donne l'impression très nette de respecter scrupuleusement l'écriture du français. Une deuxième génération commence, vers les années 80, à prendre le large relativement à ce type d'écriture et, enfin, une dernière génération qui se particularise par une

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

écriture libertine et subvertie, débridée et absolument décidée à parler les langues camerounaises en français⁶⁶¹.

Ville cruelle se conforme en grande partie au premier modèle. En effet, ce premier roman, rappelons-le, fut rédigé sous la colonisation et respecte largement le style d'écriture des romanciers français, étudiés dans le cursus scolaire instauré par les colons. Le ton général qui se dégage de ce roman est ironique. Parmi les nombreux exemples dont le texte dispose, citons-en deux.

Mais en plus, il y avait quelque chose d'original en eux maintenant : un certain penchant pour le calcul mesquin, pour la nervosité, l'alcoolisme et tout ce qui excite le mépris de la vie humaine (...). C'était la ville de chez nous qui détenait le record des meurtres... et des suicides ! (*VC*, p. 21).

Comme le souligne Charly-Gabriel Mbock, les termes « en plus » et « original » emportent un jugement positif, alors que la description de la ville est péjorative⁶⁶². L'antagonisme de ces deux concepts crée une ironie mordante. Les habitants de la forêt au contact de la ville développent des vices. Examinons un deuxième exemple :

Quant aux membres civils de la hiérarchie supérieure de l'administration coloniale, il semblait qu'on les payât pour briller par leur abstentionnisme (*VC*, p. 22).

De la même façon, l'antiphrase « briller » par leur « abstentionnisme » ajoute à l'ironie. Dans *Branle-bas en noir et blanc*, Mongo Beti utilise le même procédé. En parlant d'un « *flic amateur d'extra* », l'auteur ajoute « *Le pauvre ! Dans sa situation, il ne pouvait plus avoir accès à aucun extra !* » (*BNB*, p. 81). Mais le ton de ce deuxième roman se veut plus cru : « (...) *il n'y a que dans ce pays de bougnoule qu'on peut voir ce qu'on y voit* » (*BNB*, p. 57). De même, chez Beyala, l'ironie mêle antiphrase, hyperbole et emphase. « *Planche à pain égale belle femme* » (*CMA*, p. 14) et « *Quelle question, Maman ! intervint Chrétienne no 2, la sœur cadette de Chrétien no 1* » (*APE*, p. 167). L'auteur tourne en dérision les critères de beauté à l'européenne, ainsi que l'œuvre d'évangélisation des missionnaires. L'ironie, teintée de cynisme, s'affirme en constante de notre corpus d'étude. Mbock croit déceler qu'il s'agit de la volonté de se battre contre le système colonial. « *Celui-ci est trop*

⁶⁶¹ Onguene Essono L. M., 'La langue française des écrivains camerounais : entre l'appropriation, l'ignorance et la subversion', Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétique et thématiques*, op. cit., p.197.

⁶⁶² Mbock C.-G., op. cit., p. 80.

*écrasant pour qu'une révolte soit envisageable, du moins la liberté de l'esprit demeure-t-elle*⁶⁶³ ». Bien que cette affirmation soit sans doute vraie en ce qui concerne *Ville cruelle*, d'ailleurs objet de l'étude de Mbock, pour nos trois autres romans, rédigés après la colonisation et dans l'espace de la France, nous l'interprétons plutôt d'une part, comme l'inquiétude de Mongo Beti de formuler une critique des répercussions de la colonisation, tout en préservant son anonymat et, d'autre part, le souci de Beyala d'alléger la critique des valeurs occidentales, pour mieux faire passer son message.

Un deuxième effet de style auquel les deux auteurs recourent est « *l'invective* »⁶⁶⁴. Dans *Ville cruelle*, l'invective sort aussi bien de la bouche des représentants du système colonial que des gardes régionaux « *Qu'est-ce qu'il a bien pu croire que les gardes leur disaient aux mécaniciens ? Peut-être : "Enfants de putains, nous allons vous rendre propres ! Attendez donc, si vous avez des couilles, des vraies et pas seulement des imitations. Attendez-nous donc, bande d'empaillés, bande de lâches"* » (VC, p. 66-67) ou de la foule qui s'adresse aux gardes territoriaux : « *Cannibales... sanguinaires... Vous l'avez tué ! Vous avez accepté de tuer votre frère !... N'avez-vous pas honte !... Votre frère !... Sauvages !... Tas de bêtes féroces !... Animaux dangereux !... Vendus !... Traîtres !... Apatrides !... Transfuges !...* » (VC, p. 165). Ce langage semble avoir été appris au contact des Français durant la colonisation : « (...) *Monsieur le commissaire de police, un Blanc ! Qu'est-ce qu'il allait lui dire celui-là ? Couillon, sale nègre, feignant, vicieux, macaque, con...* » (VC, p. 50). En effet, Bancel *et al* confirment le statut souvent déplorable du colon en ces termes :

La colonisation, c'est pourtant, et souvent, une affaire d'hommes ratés, d'aventuriers, de petits boutiquiers, d'artisans, de soldats, d'hommes qui ne peuvent affronter la vie en France. Chez eux, ils se sentent méprisés, ou tout simplement invisibles. Ils prennent leur revanche sur une métropole qui les a rejetées⁶⁶⁵ ».

Ceci explique le langage châtié des colons qui semblent être en majeure partie les pires spécimens de la population française et qui léguèrent aux colonisés ce langage ordurier. Cela transparaît de façon encore plus frappante dans *Branle-bas en noir et*

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁶⁵ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 87.

blanc où le récit est ponctué à intervalles réguliers d'expressions injurieuses. Ainsi, Eddie, l'avocat s'exprime en ces termes : « *Aaaaah, meeeeer-deuuuuu, c'est foutu ! explosa Eddie. Merde, merde, merde...* » (BNB, p. 11). Un peu plus loin « *C'est ici qu'on se bourre la gueule* » (BNB, p. 21), « *ce bled à con* » (BNB, p. 34), « *le salaud* » (BNB, p. 64), « *Oh ! Arrête tes conneries !* » (BNB, p. 65). Beyala fait aussi usage de ce langage, mais dans une moindre mesure. Relevons les expressions « *Salaud !* » (CMA, p. 16), « *Crève couillon !* » (CMA, p. 16), « *bars à putes* » (CMA, p. 27, « *ce que t'es vraiment conne, ma vieille !* » (CMA, p. 123), « *Tu ne sais pas ce que j'ai fait à ces couillons d'Anton et de Sauteria ?* » (APE, p. 360), « *Putain, lâchez-moi* » (APE, p. 382). Les propos véhéments traversent tout notre corpus d'étude⁶⁶⁶. Ces romans n'appartiennent plus à la première catégorie de la production romanesque camerounaise isolée par Louis Martin Onguene Essono. Ils correspondent plutôt à la troisième catégorie de romans, singularisés par leur écriture libertine et subvertie.

Une troisième tendance consiste en l'usage de néologismes. Le meilleur exemple de ces créations lexicales est rencontré dans *Branle-bas en noir et blanc*. Pour la plupart de ces néologismes, Mongo Beti met en note leur signification : « *les mange-mille = ainsi appelés à cause de leur goût excessif pour les billets de mille des petits transporteurs* » (BNB, p. 16), « *une bambouline = dérivé de bamboula : une adolescente africaine un peu délurée, mais pas trop, sinon elle n'a plus rien de particulier, et devient une pute banale comme ses aînées* » (BNB, p. 40), « *ma cotisation = à une tontine* » (BNB, p. 87). Pour ce dernier, le terme explicatif est encore plus obscur et désigne un dispositif financier qui nous est étranger. D'autres néologismes ne font pas l'objet d'une explication, sans doute parce leur sens est évident : « *Tu rivaliser* » (BNB, p. 66). Onguene Essono souligne que « *l'écrivain ne pense pas la création d'un nouveau mot. Il est au contraire surpris par l'existence du mot qui vient du peuple* ». ⁶⁶⁷ Ainsi, le romancier camerounais se veut représentatif de son peuple et adhère au mouvement évolutif de la langue⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ Nous avons expérimenté de première main ce langage lors de notre séjour au Cameroun, qui n'est pas considéré comme ordurier mais qui fait partie de la conversation journalière (LR).

⁶⁶⁷ Onguene Essono L. M., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 216.

⁶⁶⁸ Pour un exemple sur le vif de ces créations lexicales, voir annexe : rapport de la Table Ronde de monsieur Wilfried Mwenye, première partie avec le terme « crevittude » (LR).

Une quatrième tendance est la création de locutions, souvent calquées sur la langue vernaculaire de l'auteur. Ainsi dans *Ville cruelle*, l'expression « *leurs yeux se croisèrent* » (VC, p. 45) est une transcription littérale de l'ewondo où les yeux veulent dire regards. Il en va de même de l'ordre syntaxique propre au Cameroun : « *Vous voulez quoi ?* » (BNB, p. 89), « *Tu as même vu quoi ?* » (BNB, p. 101) qui réfléchit la langue vernaculaire. Notons que Beyala n'a pas recours à ce genre de procédé linguistique, du moins dans les deux romans que nous avons analysés, et en ce sens refuse de travestir aussi bien la langue française que le langage camerounais. Mbock voit dans ce parlé franco-camerounais un « *conflit linguistique qui déchire Eza Boto, jeune écrivain africain encore peu maître de la langue d'instruction : Ville cruelle est une œuvre de langue française mais d'expression camerounaise (...)* »⁶⁶⁹. Notre analyse de deux romans de Mongo Beti nous amène plutôt à penser que, loin de ne pas maîtriser la langue française, il a voulu saisir dans sa réalité la société camerounaise à un moment donné de l'histoire. Onguene Essono voit dans l'utilisation de ces locutions un moyen d'exprimer la pensée de l'auteur et de renouveler la langue française : « *(...) les écrivains, qui visent à véhiculer la culture camerounaise, affinent la langue française en reproduisant par le système de la créativité, la réalité contenue dans ces sentences (...)* »⁶⁷⁰. Aussi, rappelle-t-il fort justement, leurs écrits ne s'adressent pas seulement à la communauté camerounaise⁶⁷¹. A ce titre, Beyala vise une audience élargie et bien spécifique, comme le faisait remarquer Hitchcott, « *the reality is that Beyala's books are far less well-known in Africa, than in Europe and North America* »⁶⁷². Retenons que la tradition linguistique camerounaise, dans la plupart des cas, loin de perdre pied, se renouvelle dans la langue nationale d'adoption.

Enfin, les emprunts constituent le dernier procédé de style observé. Par emprunts nous entendons l'insertion dans la langue d'adoption de termes ou d'expressions en langue vernaculaire. Nos deux auteurs font appel à ce procédé linguistique. Ainsi dans *Branle-bas en noir et blanc*, de nombreuses interjections utilisées par les Ewondos ponctuent le récit. « *Aka, tu dis seulement Brunei, Brunei (...)* » (BNB, p. 23) et « *Ekye, tu crois que c'est la même chose ?* » (BNB, p. 53), « *un magida* = un

⁶⁶⁹ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 84.

⁶⁷⁰ Onguene Essono L. M., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 211.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration, op. cit.*, p. 20.

riche ou notable musulman originaire du nord » (BNB, p. 57). Nous avons commenté ces interjections dans le chapitre sur le théâtre, plus particulièrement dans les pièces de Guillaume Oyono Mbia. Nous voyons aussi comment Beyala a gardé des termes en langue vernaculaire pour le titre de ses recettes : « *Dolé*⁶⁷³ à la viande et aux crevettes » (CMA, p. 10), « *Ngombo au paprika* » (CMA, p. 18), « *Crocodile à la sauce tchobi* » (CMA, p. 137), « (...) *dresser le bangala à midi pile* » (CMA, p. 126), le bangala est le sexe d'un homme. Alors que Onguene Essono assimile ces emprunts à un moyen d'universaliser la culture camerounaise : « (...) *les emprunts perpétuent la culture camerounaise, la prolongent et l'insèrent dans l'écriture française où s'universalise cette culture en même temps qu'elle offre aux auteurs l'impression, cette fois, de traduire exactement les réalités qu'ils veulent faire partager*⁶⁷⁴ », Cazenave détecte dans ce procédé une caractéristique de l'hybridité culturelle des écrits de Beyala : « *The social and cultural hybridity characteristic of the author's characters extends in a cohesive manner to spoken and written language*⁶⁷⁵ ». Cazenave souligne aussi que : « *Calixthe Beyala plays with the French language, Africanizing it as she pleases*⁶⁷⁶ ». Ainsi, la tradition linguistique parvient à se réinventer, se renouveler et se propager par la modernité que représentent autant la langue française que la formalisation par l'écrit. Nous soulevons ici la notion de mondialisation de la culture camerounaise, laquelle, selon Onguene Essono, s'universalise grâce à la volonté indéfectible des auteurs de partager leur culture et de la laisser résonner dans le monde. Ainsi, nous concluons que tradition et modernité linguistique fusionnent plus qu'elles ne cohabitent.

Conclusion sur le roman

Au terme de cette analyse de la production romanesque camerounaise, apparaissent les éléments probants inhérents aux deux axes tradition et modernité dans les représentations du temps et de l'espace.

⁶⁷³ Il semblerait que Beyala n'ait pas gardé l'orthographe correcte de « ndolé », peut-être dans un effort de franciser ce terme plus difficile à prononcer avec un « n », syncrétisme de deux cultures.

⁶⁷⁴ Onguene Essono L. M., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 214.

⁶⁷⁵ Cazenave O., *op. cit.*, p. 86.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

Nous avons entamé l'introduction de ce chapitre, sur les positions de David Ndachi Tagne et d'Eloïse Brière, le premier affirmant la quasi-inexistence du mythe et des légendes dans la production romanesque camerounaise de 1960 à 1985, la seconde expliquant la dissolution du mythe comme la conséquence de l'introduction du christianisme. Nous avons ainsi posé la question d'un possible changement d'orientation en fonction de l'espace de rédaction des romanciers camerounais. L'analyse des deux romans de Beyala a révélé que l'auteur contredit les précédentes prédictions et s'éloigne du modèle qui caractérisait la période post-indépendance par le fort ancrage du récit dans le temps mythique.

Ainsi, dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Beyala transpose la mythologie romaine dans le cadre africain avec l'histoire de Biloa, pendant moderne de Romulus. Elle poursuit par l'intervention de sirènes comme tentatrices de l'homme, puis utilise la cuisine en emblème de la tradition mythique, dont les aliments sont dotés d'une influence sur le comportement des humains, en particulier pour gagner et garder le cœur d'un homme. De la pratique culinaire dépendent le maintien et le renouvellement de la tradition, car la société camerounaise, principalement agricole, attache une énorme importance à l'alimentation, ceci peut-être en raison de la disparité entre riches et pauvres. Le rôle de la mère, vectrice de la tradition culinaire triomphe, car c'est au moyen du souvenir des plats préparés par la mère, en réponse à un problème amoureux bien précis, qu'Aïssatou, l'héroïne du roman, saura gagner le cœur de son voisin. Comme nous l'avons noté dans la partie *habitus culinaire* de ce chapitre, Hitchcott situe l'héroïne du roman dans la position d'entre-deux⁶⁷⁷, en décalage entre deux sociétés, l'une très conventionnelle faisant appel à la tradition culinaire, la société africaine, et celle de la femme moderne dans l'espace de la France, dont les critères de beauté diffèrent de l'espace natal et requièrent des habitudes alimentaires frugales au nom de la nouvelle représentation idéale du corps féminin. Hitchcott interprète le corps minimaliste, voire anorexique, suite à un déséquilibre alimentaire⁶⁷⁸ des Camerounaises vivant en France, comme une manifestation de leur hybridité culturelle. Dans le même temps, Marcelline Nnomo apprécie le retour à la tradition mythique/mystique, qui passe nécessairement par tous les mythes et superstitions attachés à la gastronomie, où une forme de résistance

⁶⁷⁷ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration, op. cit.*, p. 99.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

et de rébellion du féminin est sous-jacente, créant ainsi un nouveau genre romanesque⁶⁷⁹. Ainsi, loin d'accuser un décalage entre les deux sociétés, son pays natal et sa patrie d'adoption, Beyala a su créer un nouvel espace de communication au moyen du renouvellement de la tradition culinaire camerounaise. Ce nouvel espace de dialogue interculturel, défini par l'incorporation de la tradition culinaire camerounaise, laquelle est renouvelée et adaptée à l'espace français, apporte un excellent exemple de syncrétisme culturel, où tradition culinaire transposée dans un double espace linguistique, et modernité de transmission de cette culture au moyen du livre, se complètent mutuellement sans affrontement rédhibitoire.

Dans *Les arbres en parlent encore*, la tradition mythique s'invite au cœur du roman par la réécriture, en début du texte, du récit biblique de l'origine de l'homme dans un monde extraordinaire, où les facteurs de division, couleur et genre, n'existent pas. Le roman se referme sur le paradis retrouvé et la communion entre les dieux, les êtres humains, la nature et les animaux. L'analyse de Nnomo éclaire la signification de la tradition mythique dans les romans de Beyala, laquelle déconstruit l'histoire et la reconstruit en rendant à la femme sa dignité. Édène, la narratrice pour *Les arbres en parlent encore*, se réapproprie l'histoire et libère la femme de la malédiction qui pèse sur elle, affublée du statut de femme pécheresse qui a consommé le fruit défendu devenant ainsi un objet sexuel⁶⁸⁰. Rappelons-le, le fruit défendu est souvent assimilé en Afrique aux relations sexuelles. Par la réécriture de l'histoire, la femme passe du statut d'objet, à celui de sujet⁶⁸¹ et ainsi casse la tradition phallocratique. De plus, comme l'affirme Hitchcott : « *As an outspoken political activist and writer she (Beyala) challenges colonialism and its legacies*⁶⁸² ». Le temps de la colonisation constitue donc la deuxième trame du roman. Beyala revient sur la colonisation allemande et française. Par cette trajectoire mémorielle, Beyala décolonise la pensée et replace la question coloniale sur l'agenda de la politique en France et au Cameroun. Tout en reconnaissant la coopération de certains autochtones sous la colonisation, Beyala n'en fait pas moins une retranscription historique des faits dans l'espoir de purger une période lourde en drames humains.

⁶⁷⁹ Nnomo M., *op. cit.*, Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 163.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration, op. cit.*, p. 37.

Le point émergeant de notre analyse de *Ville cruelle* se situe au carrefour de trois axes : temps anciens, temps colonial et espace de la ville et du village, thèmes récurrents, ou matière première, de l'œuvre de Mongo Beti. Alors que Joseph Ndinga évoquait le caractère phallocrate⁶⁸³ des premiers écrivains camerounais, Mongo Beti semble échapper à la règle. En effet, dans *Ville cruelle*, la mère assume le rôle de gardienne des valeurs ancestrales et de la moralité de la collectivité camerounaise. Toute tentative de se détacher de ce modèle et de faire preuve d'autonomie encourt des sanctions. Ainsi, l'individualisme de la première petite amie de Banda l'exclut du reste du groupe. Elle se veut moderne par sa libération sexuelle et son affranchissement vis-à-vis des conventions sociales et traditionnelles en termes de comportement féminin et matrimonial, ce qui lui vaudra le rejet du groupe et en particulier celui de la mère de Banda dès qu'il s'agit de l'admettre en qualité de possible future épouse de son fils. Sous cet aspect, Ndinga nous semble avoir bien analysé le rôle de la mère dans la société traditionnelle camerounaise et celui de la collectivité comme gardienne de la tradition, en réaction aux courants de pensées modernes faisant leur apparition sous la colonisation. La retranscription de l'époque coloniale nous laisse une vision compartimentée de la colonisation du fait de la division de la ville de Tanga en deux sections, Tanga nord, Tanga des pauvres et Tanga sud, Tanga des colonisateurs. Cette ségrégation spatiale se traduit néanmoins par des comportements plus ou moins identiques, les colonisateurs ayant contaminé les habitudes des autochtones par l'école coloniale, les commerçants décrits comme des voleurs, la police autoritaire, importune et corrompue, si bien que l'insécurité accable les deux Tanga. Ces triples entités coloniales n'ont pas échappé à Charly-Gabriel Mbock, mais Marie-Rose Abomo-Maurin⁶⁸⁴ a surtout montré que *Ville cruelle* propose un prototype standard de la colonisation et de la ségrégation, applicable à d'autres villes africaines sous la colonisation. Dans un effort pour réfléchir l'époque de la colonisation, Mongo Beti décrit avec précision la ville et contredit Claire Dehon pour laquelle les descriptions dans le roman camerounais sont avant tout utilitaires et esquivent toutes prévisions quant à l'action⁶⁸⁵. Comme le fait remarquer Charly-Gabriel Mbock, le village n'est pas idéalisé⁶⁸⁶ et le héros de *Ville cruelle* ne trouve refuge que dans l'espace de la forêt, seule à ne pas avoir été

⁶⁸³ Ndinda J., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 169.

⁶⁸⁴ Abomo-Morin M.-R., *op. cit.*, Fandio P., & Madini M., *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸⁵ Dehon C., *op. cit.*, p. 195-196.

⁶⁸⁶ Mbock C.-G., *op. cit.*, p. 19.

contaminée par la colonisation. L'action en trois jours de *Ville cruelle*, soutenant « un message de soulèvement et d'opposition⁶⁸⁷ », a pour effet, comme le démontre Mbock, de donner « l'idée selon laquelle il faut frapper, en faire le plus possible en peu de temps. Eza Boto veut s'approprier le temps avant d'en être la victime, car le fleuve de l'histoire, tout comme celui qui traverse Tanga, est imprévisible et cruel⁶⁸⁸ ». Sous couvert de l'ironie, *Ville cruelle* se veut le combat contre la colonisation et le gardien de la mémoire collective ancestrale.

Branle-bas en noir et blanc s'inscrit dans la période de l'Indépendance jusqu'à nos jours et appréhende une société en proie aux conflits typiques d'une société postcoloniale en pleine mutation. Le défaut d'ancrage précis de l'espace géographique du roman et la dissimulation de la véritable identité de l'auteur murmurent indiscutablement le manque de liberté de la société camerounaise au 21^{ème} siècle. Le néocolonialisme dans lequel s'enferme la société camerounaise est stigmatisé dans le récit par l'état d'insécurité permanent qui règne au Cameroun, entretenu notamment par la corruption de la police. Bernard Mouralis avait dénoncé l'influence de la pression du pouvoir colonial et néo-colonial dans la société camerounaise, modifiant ainsi les valeurs traditionnelles⁶⁸⁹. Il est bien évident que la culture de tout pays n'est pas statique et la culture camerounaise ne fait pas exception. Néanmoins, *Branle-bas en noir et blanc* nous apparaît comme l'exemple par excellence d'une société postcoloniale en pleine effervescence, où Camerounais et Français se côtoient apparemment sans difficulté, mais où leurs rapports s'avèrent irrémédiablement faussés par la colonisation. L'habitus linguistique est affecté par la violence des termes en français, laquelle compose l'une des caractéristiques de *Branle-bas en noir et blanc*. L'auteur restitue le français tel qu'il fut appris des colonisateurs, tout en le remaniant pour parler, comme le disait Ongueme Essono « les langues camerounaises en français⁶⁹⁰ ». L'auteur privilégie l'ironie, l'invective et les emprunts, dont les termes en langues vernaculaires ou les africanismes témoignent d'un effort pour retenir la tradition linguistique camerounaise tout en se conformant à la contrainte gouvernementale d'utiliser la langue française comme langue officielle. Ce jeu renouvelle et travestit la langue du colonisateur. Ainsi, dans

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Mouralis B., *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹⁰ Ongueme Essono L. M., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 197.

un renversement surprenant, la tradition linguistique camerounaise se perpétue dans la modernité de la langue française, créant ainsi un nouvel espace linguistique. Ainsi, contrairement aux propos de Mongo Beti qui disait que la tradition s'était pétrifiée, nous pensons bien au contraire que très souvent dans le corpus romanesque que nous venons d'étudier, elle sert de passerelle dans le temps et l'espace.

Nous avons vu dans l'introduction de ce chapitre que la critique camerounaise en général inclut principalement dans le canon littéraire camerounais les fondateurs de cette tradition littéraire : Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe et Francis Bebey. Nous nous sommes interrogée sur l'exclusion de Calixthe Beyala de cet édifice littéraire. L'œuvre romanesque de Beyala, rappelons-le, est peu connue au Cameroun puisqu'elle écrit et publie principalement en France. De plus, l'écriture de Beyala adopte une tournure trop novatrice dans la forme pour participer à ce canon, fustigeant les normes masculines alors que « *le discours phallocrate*⁶⁹¹ » est, selon Joseph Ndinga, une des caractéristiques de la genèse de la production romanesque camerounaise. D'autre part, son statut d'écrivain à l'étranger ne lui confère pas la marque d'authenticité qui lui en ouvrirait pleinement l'accès. En effet, comme le soulignait Hitchcott, Beyala « *has sold out to her predominantly French readership*⁶⁹² » dans une sorte de prostitution littéraire, et Mongo Beti de dire que l'objectif principal de Beyala est la vente de ses livres, plutôt que la qualité de ses romans⁶⁹³. Comme Odile Cazenave l'a suggéré, peut-on parler de littérature de l'immigration, forgeant ainsi un nouveau genre littéraire⁶⁹⁴ ? Nous voyons plutôt ici le souci de la critique camerounaise de protéger la tradition littéraire de toute influence venant de l'Occident, dans la démarche de préserver la tradition africaine de toute contamination. Bien sûr Beyala a écrit exclusivement à partir de la France, alors que les romans de Mongo Beti sont issus de son espace natal autant que de l'Occident. Du fait de la reconnaissance de sa qualité d'écrivain dans l'espace de la France, Hitchcott se réfère au caractère hybride⁶⁹⁵ de l'œuvre de Beyala, déniait une nouvelle fois son authenticité d'écrivain camerounais. Heureusement, pour David Murphy, et nous le soulignons nous-même, il n'existe pas de version authentique de

⁶⁹¹ Ndinda J., *op. cit.*, Vounda Etoa M., *op. cit.*, p. 169.

⁶⁹² Hitchcott N., *op. cit.*, p. 50

⁶⁹³ Beti M., 'L'affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature', Gbanou S., & Taiwé K. D., (eds), *Palabres*, vol. 1, nos 3&4, Bremen, 1997, p. 45.

⁶⁹⁴ Cazenave O., *op. cit.*, préface.

⁶⁹⁵ Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration, op. cit.*, p. 95.

la culture africaine et par conséquent de la culture camerounaise : « *“Popular” African cultures are not hermetically sealed, frozen in time at some distant, pre-colonial, pre-European moment*⁶⁹⁶ ». Ainsi, par l’usage du temps mythique dans les deux romans que nous avons considérés, par l’ancrage de sa fiction *Les arbres en parlent encore* dans l’espace colonial, sans oublier les divers emprunts linguistiques, l’œuvre de Beyala nous semble s’inscrire indubitablement, au même titre que celle de Mongo Beti, dans le canon littéraire camerounais. Mieux, elle l’enrichit par le renouvellement de la tradition littéraire qu’elle déploie. Ainsi les conclusions de Joseph Ndinga nous semblent justifiées : « *Nous pouvons donc constater que l’émergence de l’écriture et du discours féminins au Cameroun est liée à la volonté des femmes de rejeter une logique d’exclusion des voix et des voies littéraires féminines du champ de la littérature camerounaise*⁶⁹⁷ ». En accord avec David Murphy, nous pensons que l’espace d’écriture de la France offre à Beyala, et à d’autres écrivains africains, de se libérer des contraintes sociales qui marquent toujours la société africaine contemporaine⁶⁹⁸.

Nous avons aussi évoqué dans l’introduction de cette thèse que par la mondialisation et les moyens techniques qui la rendent possible, le patrimoine traditionnel d’un pays se déplace d’un espace géographique à l’autre, les distances s’abolissant. De ce fait, la tradition camerounaise retranscrite dans le roman se mondialise aussi bien par le support écrit, instrument de modernité, qu’avec la migration des romanciers. Contrairement aux assertions de certains, nous avançons que ces auteurs ne se confondent pas tant à leur espace géographique d’écriture, mais savent retranscrire la terre et le temps de leur patrimoine traditionnel, ravivé et renouvelé par la double distanciation culturelle et géographique.

⁶⁹⁶ Murphy D., ‘Will the real Africa please stand up’ p. 310, in Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, op. cit., p. 54.

⁶⁹⁷ Ndinda J., op. cit., Vounda Etoa M., op. cit., p. 178.

⁶⁹⁸ Murphy D., ‘Beyond tradition versus modernity: postcolonial thought and culture in Francophone sub-Saharan Africa’, Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction*, op. cit., p. 226.

CHAPITRE TROIS

LE CINÉMA CAMEROUNAIS

4.0. Orientation cinématographique camerounaise

Le cinéma est le médium le plus récent des genres de notre corpus, et pourtant, comme nous allons le voir, il est surprenant de constater que le syncrétisme entre les pôles tradition et modernité est plus rarement proposé. Les cinéastes camerounais s'attachent plus à décrire le déchirement de la société soumise à leur conflit et dramatise le manichéisme entre l'imposture de la modernité et l'innocence de la tradition.

4.0.1. Regard sur le cinéma camerounais

Pour introduire notre approche du cinéma camerounais, nous souhaitons tout d'abord rappeler les conditions difficiles de son émergence. Nous le resituons d'abord dans son contexte historique, notamment à l'aide des travaux de Jean Pierre Yetna et Arthur Si Bitu. Puis nous observerons le contexte culturel dans lequel la cinématographie camerounaise a évolué en tenant compte des recherches d'Anne Benali et de Séverine Dassajan publiées dans *Notre Librairie*.

Le cinéma en Afrique, produit de la modernité apportée par la colonisation, naquit juste après les Indépendances. Dans *Patrimoine*, mensuel camerounais de la culture, Arthur Si Bitu date la naissance du cinéma camerounais en 1963 avec les films de Thérèse Sita Bella, *Tam Tam à Paris*, et de Jean-Paul Ngassa, *Aventure en France*, un court métrage sur la vie des étudiants africains à Paris. Cette première vague de films camerounais inaugure une série de courts métrages de 1963 à 1968 avec des cinéastes tels que: Dikongue Pipa, Thomas Makoulet et Urbain Dia Mukuri. La plupart d'entre-eux firent leurs études en France et, comme le confirme Jean-Pierre Yetna : « *Quelques-uns de ces jeunes cinéastes réalisent des courts métrages qui évoquent pour la plupart des souvenirs de leur séjour en France*⁶⁹⁹ ». Ils revinrent au Cameroun pour ne trouver aucune structure cinématographique digne de ce nom. En effet, la première structure administrative relative à la cinématographie au Cameroun

⁶⁹⁹ Yetna J.-P., *Langues, média, communautés rurales au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 147-148.

vit le jour en 1964, lors de la création de Cameroun-Actualité dont Jean-Paul Ngassa fut le premier directeur⁷⁰⁰.

La deuxième génération du cinéma camerounais couvre les années 1969 à 1979, période que Jean-Pierre Yetna qualifie de « *prise de conscience*⁷⁰¹ ». Grâce aux efforts déployés par le gouvernement pour asseoir la cinématographie au Cameroun, la production des films a doublé : vingt-quatre films courts et longs métrages seront réalisés, alors que la période précédente n'en comptait que onze. Différentes structures administratives ont été mises en place à cette époque. En 1973, deux organismes sont créés : la Fondation pour le développement et l'exploitation de la culture africaine et camerounaise, consacrée à l'étude des richesses culturelles. Il en résulte deux documentaires : *Auto-développement africain* et *Artistes camerounais*. Fut aussi institué le Fonds pour l'industrie cinématographique (FODIC). Arthur Si Bitu souligne que « *Le FODIC ne démarrera véritablement ses activités qu'en 1977, date du financement du deuxième film de long métrage de Dikongue Pipa*⁷⁰² ». Arthur Si Bitu étend les 'années de gloire' du cinéma camerounais de 1977 à 1982, alors que Jean-Pierre Yetna avance cette période de trois années et l'allonge sur sept ans : 1980 à 1987. Pour Arthur Si Bitu, le premier long métrage de Dikongue Pipa *Muna Moto* en 1977 constitue le tournant des productions du cinéma camerounais. De plus, à cette époque, les activités du FODIC sont en plein essor, stimulées par l'accroissement des subventions du gouvernement. Ainsi, le FODIC participa à la création de 11 films : « *3 films de Dikongue Pipa, 2 films d'Arthur Si Bitu, 2 films de Alphonse Beni, 1 film de Daniel Kamwa, 1 film de l'Abbé Nama, 1 film de court métrage de Pierre Claude Ngoumou, 1 film de Claire Denis, cinéaste française*⁷⁰³ ». Certains de ces films sont des documentaires, d'autres des fictions tel que *Chocolat* (1988) de Claire Denis qui eut pour assistant Bassek Ba Kobhio, actuellement l'un des plus grands producteurs de films camerounais et le premier cinéaste de notre corpus d'étude. Formé à l'école occidentale nous verrons la position de Bassek Ba Kobhio par rapport à la modernité importée de l'Occident, telle que représentée dans ses films. Alphonse Beni produisit des films policiers et des films érotiques. Jean-Pierre Dikongue Pipa tourna quatre films dont *Muna Moto* « L'enfant de l'autre »

⁷⁰⁰ Si Bitu A., 'Certificat du genre de mort', *Patrimoine*, n° 0035, 2003, p. 14.

⁷⁰¹ Yetna J.-P., *op. cit.*, p. 148.

⁷⁰² Si Bitu A., *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰³ *Ibid.*

qui obtint le grand prix Georges Sadoul et le prix du Festival panafricain. *Pousse-pousse* de Daniel Kamwa fut le deuxième long métrage au Cameroun. Malgré des progrès substantiels, la production cinématographique au Cameroun est à présent en déclin⁷⁰⁴. Arthur Si Bitá et Jean-Pierre Yetná ont des points de vue divergents sur la question. Le premier soulève un problème d'ordre politique. Il écrit: « *Alors le FODIC va être frappé par une double crise de politique interne orchestrée par les hommes du renouveau qui allaient régler leurs comptes aux hommes et aux institutions de la 1^{ère} République*⁷⁰⁵ ». Cette double crise concerne tout d'abord les cinéastes poursuivis en justice pour le non remboursement de leurs crédits. Deuxièmement, elle impacte les administrateurs du cinéma qui, tirant parti de la ruine des cinéastes, en profitent pour lancer l'idée de la création du Centre National de Production Audiovisuelle (CENAPA), le FODIC étant jugé dépassé. De plus, l'avènement de la télévision et de la vidéo oppose des concurrents de taille. Jean-Pierre Yetná avance deux autres raisons au déclin de la cinématographie : d'une part les effets de la récession économique et, d'autre part, ce qu'il qualifie prudemment de : « *gestion douteuse du FODIC qui a connu presque autant de mouvements à sa tête que son Ministère de tutelle*⁷⁰⁶ ». Enfin, dans son article 'Cinéma camerounais: produire ou périr', Evelyne Tchouang expose que les difficultés de distribution du film camerounais et le contenu même de ces films nuisent à sa propagation :

Aussi n'a-t-on pas vu un film sur l'histoire coloniale, sur la transition démocratique, sur toutes les grandes mutations qui se sont opérées dans notre pays... à l'inverse des Américains qui ont su exploiter l'histoire de la conquête de l'ouest et réaliser de fabuleux westerns, le cinéaste camerounais s'est soigneusement tenu à l'écart de l'histoire du Cameroun... A l'exception des festivals les 'Ecrans Noirs', les films africains ne sont pas distribués ou plutôt, le sont mal sur le continent. Ils sont exclus du circuit économique⁷⁰⁷.

Notre précédent chapitre sur le roman, notamment appuyé sur les recherches de David Ndachi Tagne, a exposé combien les romanciers camerounais aiment faire revivre le passé de l'époque coloniale pour mieux l'exorciser. Nous verrons s'il existe une concordance avec les thèmes développés par le film camerounais. Nous

⁷⁰⁴ Voir annexe : notre rapport de la Table Ronde à Yaoundé et celui de monsieur Wilfried Mwenye sur le cinéma camerounais.

⁷⁰⁵ Si Bitá A., *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰⁶ Yetná J.-P., *op. cit.*, p. 149.

⁷⁰⁷ Tchouang E., 'Cinéma camerounais : produire ou périr', *Patrimoine*, n° 0017, 2000, p. 14.

pouvons aussi nous demander si les difficultés rencontrées ne sont pas liées au contexte culturel dans lequel le cinéma camerounais a évolué.

Le cinéma, rappelons-le, est un produit de la modernité occidentale. Pourtant, il n'en n'est pas moins un moyen d'expression proche de l'oralité et de la tradition africaine du griot. Narrer une histoire et la mettre en images permirent tout d'abord aux autochtones de renouer avec leurs origines culturelles. C'est ce que souligne Abdelkader Benali : « *Le besoin vital d'une image de soi amenait la plupart d'entre eux à recourir au patrimoine oral afin de renouer avec les origines culturelles et à ériger des passerelles avec un passé que le système colonial européen avait ouvertement nié*⁷⁰⁸ ». Ainsi, le cinéma, fut-il perçu comme l'un des vecteurs de réappropriation de l'identité africaine. Il permit également d'atteindre une audience beaucoup plus vaste que la littérature, et de trouver dans l'élément de masse un exutoire à ce besoin de communication longtemps réprimé lors de la colonisation. En effet, la littérature est d'emblée limitée dans son champ d'action par le taux élevé d'analphabétisme et de langues vernaculaires. Par contre, l'image transcende ces barrières : « *Un autre facteur aussi important consistait à considérer l'image comme le moyen unique de s'adresser non seulement à une population parlant des centaines de langues et de dialectes différents, mais qui, de surcroît, connaissait un taux d'analphabétisme considérable*⁷⁰⁹ ». Par conséquent, l'espace linguistique des films de notre corpus fera l'objet d'une étude visant à établir comment les langues vernaculaires sont ou non toujours usitées, et si le cinéma africain est devenu un griot moderne en réaction à la tradition fixiste ou s'il contribue à la perpétuer. L'opposition entre la tradition et la modernité est-elle marquée ou cohabitent-elles aisément ? Quelles en sont les interprétations et sur quelle thématique ? Ce voyage dans le patrimoine africain est l'occasion de déterminer si ce dernier peut être envisagé comme la reconstitution d'une mémoire collective ou individuelle, et s'il est question d'un discours filmique postcolonial.

Notre corpus d'étude comprend deux films et deux documentaires signés par deux réalisateurs camerounais : Bassek Ba Kobhio (originaire de la partie du littoral du

⁷⁰⁸ Benali A., 'Oralité et cinéma africain francophone : une parenté esthétique et structurelle', *Cinéma d'Afrique*, n° 149, Saint-Etienne, Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, 2002, p. 22.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

Cameroun) et Jean-Marie Teno (originaire de l'ouest du Cameroun). La notion de « documentaire africain » requiert immédiatement quelques éclaircissements. En effet, dans l'introduction de son article 'Le documentaire en Afrique : un certain regard', Séverine Dessajan soulève à propos la question : « *Qu'est-ce qu'un documentaire africain ? L'adjectif désigne-t-il un film réalisé par des Africains ou consacré au continent africain ? Ou les deux ?*⁷¹⁰ ». Ce clivage existe du fait que les premiers films et documentaires en Afrique furent réalisés par des Européens. Citons par exemple *Le réveil d'une race* d'Alfred Chaumel filmé au Cameroun en 1930, et *Au pays Dogon* de Marcel Griaule tourné en 1936 à Dakar. Nous nous devons de préciser que notre échantillon de productions cinématographiques camerounaises concerne exclusivement des réalisateurs camerounais, qui consacrèrent leur production principalement au Cameroun. Séverine Dessajan souligne que « (...) *dans les premiers documentaires sur l'Afrique, la vision des réalisateurs était descriptive et naturaliste*⁷¹¹ ». Nous regarderons si, de nos jours, la vision des cinéastes a changé d'orientation.

Notre choix a porté sur ces deux cinéastes camerounais car ils ont à leur palmarès un nombre substantiel de films qui leur ont assuré une renommée de cinéastes confirmés, non seulement au Cameroun mais aussi en Occident. Alors que Bassek Ba Khobio a tout d'abord fait des études de sociologie et de philosophie, il a été ensuite formé par la Française Claire Denis en tant que premier assistant lors du tournage du film *Chocolat*⁷¹². Jean-Marie Teno, quant à lui, a étudié la communication audiovisuelle en France⁷¹³. Vu leur formation à l'occidental, nous analyserons comment la tradition et la modernité se répercutent dans leur œuvre cinématographique. Afin de retenir une perspective équilibrée de la cinématographie au Cameroun, nous avons sélectionné deux films de fiction et deux documentaires pour chaque cinéaste. Dans les deux cas, nous avons choisi d'analyser leur tout premier film – *Sango Malo* et *Clando* – en vue d'une étude comparative de la représentation des pôles tradition/modernité ancrés dans la construction du temps et

⁷¹⁰ Dessajan S., 'Le documentaire en Afrique : un certain regard', *Cinémas d'Afrique*, n° 149, Saint-Etienne, Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, 2002, p. 76.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 77.

⁷¹² Africultures, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no+5137> (consulté le 04/05/2009).

⁷¹³ Africultures, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no+2912> (consulté le 04/05/2009).

de l'espace. Un panorama culturel, régional et traditionnel se dégagera des deux documentaires – *La Reine Blanche* et *Vacances au pays* –, composés d'une série d'interviews avec une femme à la double appartenance culturelle dans le premier cas, et le regard sur son pays du cinéaste lui-même, Jean-Marie Teno dans le deuxième reportage.

Mais avant d'examiner la construction du temps et de l'espace dans les quatre films qui constituent notre corpus – *Sango Malo* et *La Reine Blanche* de Bassek Ba Kobhio, *Clando* et *Vacances au pays* de Jean-Marie Teno – il nous faut brièvement résumer leur sujet.

Sango Malo, le Maître du Canton (SM) fut réalisé en 1991. Il s'agit d'un film en couleur de 35 mm durant 1 heure 33 minutes. Il a été produit par Les Films Terre Africaine et a été présenté en sélection officielle au Festival International du film de Cannes. Ce premier long métrage de Bassek Ba Kobhio relate l'arrivée d'un nouvel instituteur, tout juste sorti de l'école normale et qui a été affecté à Lebamzip, un village de la forêt équatoriale. Ses méthodes d'éducation sont quelque peu inhabituelles et suscitent l'affrontement avec un notable du village. Ce film est une adaptation du roman de Bassek Ba Kobhio dont le film a adopté le titre.

La Reine Blanche (RB) de Bassek Ba Kobhio, produit en 1996, est un documentaire en couleur de 46 minutes diffusé sur France 2 dans le magazine 'Envoyé Spécial'. Il est constitué d'entretiens sur la vie de Claude Njiké-Bergeret née de parents français au Cameroun où elle vécut durant les treize premières années de sa vie. Après le retour de la famille Bergeret en France, elle se maria avec un Français et termina une maîtrise en géographie. Après son divorce, elle décida de retourner au Cameroun où elle contracta un mariage polygame avec le chef des Bangangté. Ces interviews retracent les difficultés posées par son mariage avec un chef polygame, mais aussi les joies qu'elle a rencontrées dans ce parcours peu ordinaire.

Clando (C) de Jean-Marie Teno a aussi été réalisé en 1996. C'est un film en couleur de 35 mm durant 1 heure 38 minutes. Il a été coproduit par les Films du Raphia et ZOF/ARTE en Allemagne. Ce film a bénéficié de subventions provenant des Fonds Sud Cinéma et d'ADC Sud. Ce premier long métrage du producteur Jean-Marie

Teno relate la vie d'un jeune homme prénommé Anatole Sobgui. Il est chasseur, mais le village est ravagé par la sécheresse, le laissant, lui et sa femme, dans une pauvreté extrême. De ce fait, il décide de se rendre à Douala pour devenir chauffeur de taxi et sauver l'honneur du village. Néanmoins, l'hostilité de la police rend son travail difficile puisqu'il est chauffeur de taxi clandestin. Les relations avec sa femme sont aussi de plus en plus tendues. Par ailleurs, devenu membre du parti de l'opposition contre le gouvernement, il sera torturé, puis incarcéré dans une prison à Douala. A sa libération survient l'opportunité de se rendre en Allemagne sans sa femme. Il a dans l'idée de pratiquer le commerce des voitures entre l'Allemagne et le Cameroun. Ce film relate les difficultés d'adaptation dans un nouveau pays, la vie sous un statut d'étranger, de clandestin. Par le jeu de flash-backs, Anatole Sobgui raconte son histoire au Cameroun et en Allemagne et le retour possible dans son pays natal.

Vacances au pays (VP) fut réalisé par Jean-Marie Teno en 1998 et sortit en l'an 2000. Il a été produit par les Films du Raphia. Il s'agit d'un documentaire en couleur de 35 mm et de 75 minutes. Le cinéaste entreprend un voyage au pays, plus précisément au lieu de sa naissance, près de Bandjoun dans l'ouest du Cameroun. Il s'aperçoit que la notion de modernité captive la société camerounaise. En effet, tout ce qui vient d'Europe est moderne et de ce fait à la mode, par contre, tout ce qui est local est désuet et par conséquent n'a plus sa place dans la société actuelle. Les ravages de l'esclavage et de la colonisation sont ici relatés avec beaucoup de force.

Désormais, éclairés par ce récapitulatif et avertis des spécificités du milieu cinématographique, nous pouvons lever le rideau sur la représentation de la tradition et de la modernité à travers la restitution du temps (partie 4.1.) et de l'espace (partie 4.2.) dans le film camerounais.

4.1. La construction du temps dans le cinéma camerounais

Nos cinéastes mettent en scène la collision quotidienne entre passé et présent, mêlant fantastique et réalité temporelle, obligeant l'individu à se déterminer face à la tradition, à vivre ou non dans la crainte des ancêtres. La représentation des temps

antiques exprime dans la plupart des cas une tradition bénéfique, comportant les solutions aux dissensions qui déchirent actuellement la société camerounaise (section 4.1.1.). En opposition, ils inventorient l'héritage des temps historiques de la colonisation et de l'Indépendance, héritage composé de violence, de dénuement, de division (section 4.1.2.). Est progressivement dénoncé un néocolonialisme assis sur les nouvelles élites locales et l'instrumentalisation de l'Indépendance.

4.1.1. Les temps antiques

Les travaux de Roger Chemain⁷¹⁴, pour ce qui est de la fonction de l'imaginaire en littérature, nous incitent à envisager une analyse selon un schéma de restitution du temps mythique dénué de frontières entre onirisme et réel, passé et présent (section 4.1.1.1.). Sous l'œil de la caméra, la fluidité entre les univers fantastique et réel est accentuée par l'observance actuelle de rites justifiés par des légendes. La confusion entre le monde actuel, les mythes et les temps anciens, leur perméabilité, semble même cultivée de façon à promouvoir les solutions et modèles toujours murmurés par une tradition dont la sagesse remonte aux ancêtres (section 4.1.1.2.).

4.1.1.1. Le temps mythique

Une partie de notre corpus cinématographique appréhende le temps mythique sous l'angle du surnaturel ou du fantastique. De ce fait, une mise au point de la définition de ces deux termes nous semble nécessaire avant d'aller plus loin. Selon Bozzeto et Ponnau, le fantastique « *brouille les points de repère et (qui) ne permettent plus une démarcation nette entre le rêve et la réalité, le quotidien et le surnaturel, la raison et la folie*⁷¹⁵ ». Dabéziès définit le mythe comme un « *récit symbolique qui prend une valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose une explication*

⁷¹⁴ Chemain R., *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁷¹⁵ Bozzero R., & Ponnau G., 'Fantastique', *Dictionnaire universel des littératures*, Didier B., PUF, Paris, 1994, p. 1173.

*d'une situation ou un appel à l'action*⁷¹⁶ ». Ces deux définitions ouvrent des pistes intéressantes quant aux fonctions du mythe et de l'imaginaire dans toute société. Alors que l'imaginaire et le mythe dans le roman africain ont fait l'objet de nombreuses recherches, citons entre autres celles de Gilbert Durand et Roger Chemain, ainsi que Wole Soyinka, très peu de travaux ont été consacrés à l'imaginaire et aux mythes dans le cinéma africain. Nous allons donc transposer certains éléments de l'analyse de l'imaginaire dans le roman africain de Roger Chemain à notre corpus cinématographique. Nous nous appuierons aussi sur la recherche de Wole Soyinka dédiée aux mythes. Pour sa part, Chemain signalait que l'adoption d'une structure narrative européenne impliquait une cassure avec les formes traditionnelles de récit, en particulier avec le mythe⁷¹⁷, par l'application d'une logique réaliste au récit. Chemain relève qu'après le désamour des romanciers africains pour les formes traditionnelles de narration au profit d'une forme de roman à l'occidentale, donc moderne, le roman africain affiche un retour aux sources par son engouement pour « *le fond ancestral*⁷¹⁸ ». Nous allons analyser si cette même tendance se vérifie dans notre corpus cinématographique, sachant que la cinématographie au Cameroun s'est développée bien après le roman. A la lumière des définitions proposées et de l'apport de la critique, nous allons centrer notre propos sur le mythe et le fantastique en tant que vecteur de la tradition. Potentiel de solutions pour les conflits actuels, le temps mythique se régénère avec les matériaux de l'existant (section B) et porte facilement son écho dans une société attachée à ses différentes incarnations (section A).

A) L'homme dieu et les animaux déifiés

Bassek Ba Kobhio nous introduit dans l'univers mythique par le biais de l'onomastique. En effet, le directeur de l'école de Lebamzip est appelé Sango. Dans son ouvrage, *Myth, Literature and the African World*, Wole Soyinka nous éclaire sur ce personnage en ces termes : « *The three deities that concern here are Ogun, Obatala and Sango. They are represented in drama by the passage-rites of hero-gods, a projection of man's conflict with forces which challenge his efforts to*

⁷¹⁶ Dabézies A., 'Des mythes primitifs aux mythes littéraires', *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel, Édition du Rocher, 1988, p. 1136.

⁷¹⁷ Chemain R., *op. cit.*, p. 15.

⁷¹⁸ *Ibid.*

*harmonise his environment, physical, social and psychic*⁷¹⁹ ». Nous apprenons que Sango était un dieu dans la mythologie nigériane et de ce fait dans *Sango Malo* nous explorons la parenté entre le Cameroun et son pays frontalier le Nigéria, imposée par la cartographie, œuvre de la colonisation. Le nom Sango est d'autant plus révélateur que le directeur de l'école vit en harmonie avec son statut. En effet, il agit comme un dieu. Il dit être investi du « *rôle de chef suprême de cet établissement* » (SM). De plus, comme le souligne Wole Soyinka, en tant que dieu, Sango est considéré comme l'incarnation de la justice. Malgré cette qualité intrinsèque, il fera preuve d'injustice comme l'indique Soyinka : « *Zora Zeljan's dramatic shrewdness lay in basing the motivation for Sango's passion, not on the unfairness of the long curse on his land, but on the egotistical realisation that he, Sango, commits an unjust act*⁷²⁰ ». Conformément à la mythologie, le dieu Sango agit de manière abusive contre le dieu Oxala en laissant se commettre des actes d'injustice dans son propre pays. A l'instar du dieu, le directeur de l'école a lui-même été injuste avec Malo l'instituteur, en l'accusant d'être un élément subversif, puis en étant l'instigateur de son renvoi de l'école. Un deuxième parallèle peut être établi. En effet, tout comme le dieu Sango reconnaîtra l'injustice commise dans son pays et fera amende honorable, il en est de même du directeur d'école qui, à la fin du film, prendra sa retraite et se ralliera à la cause de Malo. Dans un effort pour transcender les conflits internes issus de la colonisation, comme nous le verrons plus loin, la mythologie propose, par l'analyse du comportement des dieux, un modèle apte à résoudre ces dissensions.

Dans *La Reine Blanche*, une autre personne s'érige en dieu. Il s'agit du chef du village, signifié par la voix off du narrateur au début de ce documentaire : « *la chefferie est un lieu sacré, et le chef quasiment un dieu pour sa population* » (RB). La chefferie est un endroit sacré qui ne peut être foulé par les profanes. En effet, elle possède « *des jardins secrets, qui ne peuvent être filmés* » (RB). Une autre scène nous présente le chef actuel sur son trône. Il porte un sceptre, un turban et un grand collier. Il est donc érigé en dieu. Son trône est placé sur la peau d'un léopard. Ce symbole ressurgit de nouveau un peu plus loin dans ce documentaire, à l'occasion

⁷¹⁹ Soyinka W., *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 1.

Wole Soyinka effectue une comparaison entre le dieu du tonnerre Sango dans la littérature nigériane et dans la littérature sud américaine, notamment dans *The Story of Oxala* de la Brésilienne Zora Zeljan.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 9.

d'une scène représentant un immense tableau où figure un léopard, totem du chef des Bangangté. La légende veut que si le chef croise un léopard la nuit, la mort du chef soit imminente. Dans son analyse du bestiaire, Roger Chemain présente le fauve comme « *menace nocturne, sauvagerie effrayante, agressivité dévoratrice, non sans une connotation sexuelle et sadique*⁷²¹ », alors que le lion, du haut de son statut de roi des animaux et des qualités qui lui sont attribuées, telles la majesté et le courage, délivre un symbole positif. Mais c'est par la négative, préférant une certaine violence qui engendre la mort, que le cinéaste a choisi de nous montrer le totem du chef des Bangangté, véritable intermédiaire entre les dieux et les hommes. Cette relation mort-vivant est soulignée dans un article du journal *Patrimoine* intitulé 'Le regard des morts'. Cet article commente l'ouvrage de Mbonji Edjenguèlè, *Morts et vivants en Négro-culture. Culte ou entraide* : « *La visée de l'auteur est simple : montrer que la relation entre les morts et les vivants avait été insuffisamment appréciée du fait de l'influence de la mesure occidentale des concepts de religion et de culture*⁷²² ». L'importance de la relation mort-vivant sera commentée plus en avant dans ce chapitre. Mais retenons dès à présent son importance et la fusion entre les animaux et les hommes comme annonciatrice de la mort.

B) Un univers fantastique nourri du réel

Bassek Ba Kobhio a surtout recours à un univers fantastique qui côtoie le réel. Cette dualité où règne l'impossibilité de trouver une explication finale tangible est remarquée par R. Bozzeto et G. Ponnau. Le fantastique est « *bien promesse de sens, mais promesse qui ne saurait être tenue, car le sens promis, d'une manière ou d'une autre, nous est toujours dérobé*⁷²³ ». Cette incertitude, ce questionnement du texte fantastique « *pose ainsi la question de son propre statut, de son propre sens – autrement dit de son origine*⁷²⁴ ». Ce dire des origines est un retour aux sources qui semble fasciner la société camerounaise contemporaine.

L'emploi du fantastique et du mythe est en fait peu marquant dans *Clando*, le premier film de notre corpus d'étude du cinéaste Jean-Marie Teno. Néanmoins, deux

⁷²¹ Chemain R., *op. cit.*, p. 36.

⁷²² Ngatchi L. & Natacha B., 'Le regard des morts', *Patrimoine* n° 068, 2006, p. 11.

⁷²³ Bozzeto R., & Ponneau G., *op. cit.*, p. 1173.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 1174.

références au mysticisme ponctuent le dialogue. Tout d'abord lors d'une réunion de cotisation, une histoire est relatée en langue locale avec le sous-titrage en français :

Mes chers frères, il se passe des choses curieuses dehors. Des gens se disant pasteurs américains te racontent des histoires dans le taxi. Ensuite, ils font une prière avec toi et te proposent de bénir l'argent que tu as sur toi en te promettant de le multiplier. Si tu leur montres ton argent, ils le bénissent, et puis après plus rien. L'argent a disparu. Alors, ne vous faites pas avoir (C)⁷²⁵.

Cette histoire, qui paraît incroyable, est pourtant courante au Cameroun dans la vie quotidienne, et ce stratagème est utilisé par des escrocs pour arnaquer leurs compatriotes qui croient fortement aux esprits. On assiste donc à un mélange entre la croyance ancestrale aux esprits et la modernité de son véhicule, un pasteur américain, donc occidental. La deuxième allusion au mysticisme apparaît lors d'une scène où, après avoir été battu et mis en prison, Anatole Sobgui, de retour chez lui, souffre d'impuissance sexuelle. Sa femme lui dit alors : « *On peut voir un guérisseur si tu veux* » (C). Le médecin n'entre pas en ligne de compte. La première intention va en faveur du guérisseur, ce qu'Anatole proscriit. Cette attitude est étonnamment moderniste au vu de la recherche de Christian Duriez qui a fort justement observé qu'au Cameroun « *les mentalités évoluent peu face à la maladie*⁷²⁶ ». En effet, il est tout d'abord important de rechercher les causes de la maladie en faisant appel au marabout qui identifiera l'origine du mal et comment apaiser les ancêtres. Ce n'est qu'après ce rituel que le médecin sera consulté. Savoir traditionnel et médecine moderne s'affrontent dans *Clando* à la mesure du discrédit de l'Occident et de la réticence de la société camerounaise à s'appropriier les connaissances scientifiques modernes. Néanmoins, en rompant avec la tradition mythique, Anatole Sobgui affiche une attitude résolument moderniste.

Alors que *Clando* affiche de temps à autre un air de modernité, *Vacances au pays* est le film de notre corpus qui est le plus riche en fantastique et références mythiques. Il s'agit bien de voyage, puisque *Vacances au pays*, est le retour du cinéaste Jean-Marie Teno dans son village natal. Il passe tout d'abord par un périple qui le conduit

⁷²⁵ Nous avons été témoin et objet de ce stratagème à Yaoundé, lors d'un trajet effectué en taxi. Cette même histoire nous a été racontée dans l'espoir que nous nous laissions prendre à cette ruse. Face à notre refus de nous plier à cette mascarade, le chauffeur nous a tout bonnement demandé de descendre du taxi sans nous avoir conduits à destination (LR).

⁷²⁶ Duriez C., *op. cit.*, p. 76.

à la redécouverte de lieux qui, à leur tour, suscitent une rêverie qui le plonge dans les histoires d'antan. Le premier contact avec la mythologie survient lors d'une rencontre avec le sous-préfet du village d'Ebebda : « *Les gens disent que quand les Béti traversaient la Sanaga, dans leur mouvement migratoire, c'est par ici que le serpent les a fait traverser* » (VP). Cette évocation du serpent envoyé par le sorcier est souvent présente dans les contes populaires camerounais⁷²⁷. Le narrateur se fait l'écho du sous-préfet en nous relatant ce conte un peu plus loin dans le documentaire. La mythologie côtoie de près l'onirisme dans ce conte fantastique :

Au bord de ce fleuve qui dans ma tête servit de décor aux légendes de mon enfance, le premier souvenir qui revient à ma mémoire est ce conte populaire inachevé qu'on trouvait même dans nos livres d'écolier. Ça se passait dans un pays lointain traversé par un fleuve qui prenait naissance au bout du monde et continuait sa course bien au-delà du point où le ciel et la terre se rencontrent. Tous les ans, à la grande saison des pluies, le monstre aquatique exigeait des hommes le sacrifice d'une jeune vierge pour permettre aux pirogues et aux bacs de traverser le fleuve. Ce rituel durait depuis tellement longtemps que personne ne pensait même plus à le contester. Bien au contraire, ce sacrifice donnait lieu à des réjouissances fastueuses, jusqu'au jour où on proposa comme offrande au monstre la fiancée de Djiga, le jeune et valeureux guerrier. Par amour pour la belle, Djiga défia le monstre et le combattit sauvant à jamais les riverains du chantage du monstre. Ici s'arrêtait l'histoire qu'on nous racontait quand on était enfant. Conseillé par ses proches, Djiga est devenu l'homme le plus puissant et le plus riche de la région, car il menace de libérer le monstre qu'il garde prisonnier si on ne lui paie pas un tribut encore plus lourd que ce qu'exigeait le monstre. Il paraît que c'est la loi du marché, et depuis la générosité et la solidarité ne sont plus que de lointains souvenirs (VP).

Tel que nous l'indique le cinéaste, ce conte a traversé les générations, si bien qu'il figure au programme d'enseignement scolaire⁷²⁸. D'ailleurs, suivant l'étude de Chemain, le serpent comme dieu du lac hante la littérature africaine, tout particulièrement la littérature béninoise qui reprend le thème dans *Les lois de la forêt* paru en 1954⁷²⁹. La narration du combat avec le serpent est toujours très imagée, voire sanglante⁷³⁰. Dans *Le Chant du Lac*, « *les dieux sont deux gigantesques "boas d'eau" (...) ils possèdent deux organes sexuels sans être hermaphrodites, et sont*

⁷²⁷ Référence basée sur un échange d'e-mails avec Georgette Bangweni (traductrice à Yaoundé) sur la présence du serpent dans la narration.

⁷²⁸ Affirmation basée sur les propos du narrateur relatés dans le documentaire.

⁷²⁹ Chemain R., *op. cit.*, p. 115.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 116.

*doués de la parole*⁷³¹ ». Chemain voit dans l'acte d'homicide volontaire des serpents une manière de tuer les dieux « *en libérant les hommes d'une malédiction ancienne, consécutive à une faute commise par leurs plus lointains ancêtres*⁷³² ». Chemain fait sans doute référence au péché adamique, le serpent étant doté de la parole et à la croyance au Cameroun, comme dans d'autres pays d'Afrique, que les relations sexuelles sont liées au péché originel. Par le meurtre des dieux, Chemain suppose la volonté des auteurs d'occulter « *certain aspects oppressifs et barbares des croyances traditionnelles*⁷³³ ». Il semblerait au contraire que le cinéaste Jean-Marie Teno aime les faire revivre. En effet, il va jusqu'à nous raconter la dernière partie de l'histoire lourdement rajoutée et accusatrice. C'est ce qu'indiquent les termes : « *Ici s'arrêtait l'histoire qu'on nous racontait quand on était enfant* » (VP) marquant un tournant dans l'histoire qui est un rajout. Cette histoire marque l'attitude colonialiste incarnée par la puissance régionale du préfet « *l'homme le plus puissant de la région* », à qui on paie un tribut. Les notions de solidarité et de communauté sont bannies, balayées par l'individualisme. Le narrateur, par son interprétation des contes et des légendes, les prolonge dans la vie contemporaine.

Mais plus encore, la réalité historique et la légende se confondent. Nous assistons à un glissement de l'histoire du serpent et du valeureux guerrier Djiga vers une réflexion sur l'histoire coloniale. La transposition de l'histoire issue de la mythologie poursuit un but bien particulier : celui de provoquer des renversements du pouvoir, qui, à leur tour, apportent un éclairage nouveau. Une compréhension différente de l'histoire est à la base de cette rêverie. Ainsi, les sacrifices offerts pour traverser la rivière peuvent être comparés à l'abîme créé par le monstre du colonialisme. Cet abîme, pour ne plus être un asservissement, doit être comblé ou du moins, ne détenir qu'un pouvoir affaibli. Les sacrifices, les pertes en êtres humains et en liberté, la servitude, tentent d'apaiser le monstre du colonialisme qui a creusé un gouffre dans la société camerounaise. Lindiwe Dovey propose une autre grille de lecture. Dans son ouvrage critique *African Film and Literature. Adapting Violence to the Screen*, Dovey démontre d'une part, que la violence, dans tous ses aspects, est manifeste dans les films « monuments » du corpus cinématographique africain et, d'autre part,

⁷³¹ *Ibid.*, p. 117.

⁷³² *Ibid.*, p. 118.

⁷³³ *Ibid.*

que cette violence est en quelque sorte le mimétisme et l'héritage du passé colonial⁷³⁴. Néanmoins, Dovey souligne que cette violence à l'écran n'est pas gratuite, mais génératrice de solutions pour le temps présent : « *However, this awareness of the past does not restrain film makers from searching for solutions to contemporary violence (in Africa and the rest of the world) within Africa itself*⁷³⁵ ».

Peut-être héritée de la soumission coloniale, de l'esclavage, la violence ne contribue pas moins à la trame des mythes et de l'univers fantastique originel de l'Afrique. De plus, le temps mythique et le fantastique se rencontrent dans le procédé initiatique décrit par le cinéaste *Vacances au pays* :

Enfants, on nous disait que la porte d'entrée dans le monde invisible se trouvait dans la vallée, et qu'après diverses initiations on parvenait à l'ouvrir. On nous racontait aussi que nos grands-parents disparaissaient parfois dans cette vallée et revenaient après des heures, et parfois même plusieurs jours chargés de provisions et d'histoires magnifiques. Par négligence, il arrivait parfois qu'un initié oubliât de refermer cette porte derrière lui, et dans la vallée on rencontrait alors des animaux étranges qu'on retrouvait ensuite représentés sur les masques de certains danseurs (VP).

Ainsi, dans la mythologie, les hommes se transforment en animaux et sont dotés de pouvoirs surnaturels. Certains danseurs deviennent mi-homme, mi-animal. Cette notion d'hybridité peut être envisagée comme une création artistique. En effet, le masque des danseurs rassemble des pictogrammes composant un langage à part entière : « *In Africa, the mask certainly constitutes an iconographic or semiotic system : as a system of signs, it also embodies language*⁷³⁶ ». Il est langage parce qu'il relate un monde fantastique. Ce monde invisible est décrit de manière positive pour les initiés, les ancêtres. En effet, seuls les grands-parents, maîtres du savoir, avaient le droit de le pénétrer. Ce savoir ancestral permettait, d'une part, de nourrir la famille, mais aussi de l'abreuver de légendes fantastiques. Par contre, pour la personne non avertie, ce monde invisible était rempli de dangers. De ce fait, nous en déduisons que le savoir, ainsi réservé aux anciens, est étroitement lié à la tradition ancestrale. Le mythe utilise souvent la métaphore et soumet des images qui

⁷³⁴ Dovey L., *African Film and Literature. Adapting Violence to the Screen*, New York, Columbia University Press, p. 6.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷³⁶ Anozie Sunday O., *Structural Models and African Poetics : Toward a Pragmatic Theory of Literature*, Routledge, London, 1981, p. 111.

retentissent de manière consciente ou inconsciente dans l'imaginaire humain. Cet appel au subconscient a pour but d'établir une communauté d'images et de culture qui rapprochera le spectateur du cinéaste et du message qu'il souhaite faire entendre. Cette communauté culturelle par le biais du mythe implique un passage par l'origine, un ancrage dans son patrimoine culturel, tout en ayant la capacité de s'auto-engendrer avec les matériaux du réel et ceux du présent. En effet, notre analyse du temps mythique dans notre corpus cinématographique nous conduit à souligner son intemporalité. Ainsi, l'étude du fantastique et du mythe découvre la passerelle qu'ils édifient, reliant ainsi les différents temps et époques. La tradition se régénère d'elle-même. Elle est en constant mouvement. Elle se renouvelle, se réinvente, persiste au-delà des révolutions. Elle est liée au passé, au présent et au futur de la société.

4.1.1.2. Les temps anciens : ancêtres et traditions ancestrales

La confusion permanente entre l'irréel et le réel, le tiraillement des récits entre des tendances à la fois fantastiques et véristes, nous amène à nous interroger plus précisément sur l'étendue des temps anciens à la lumière d'une citation de Wole Soyinka. Dans un sens, le monde des ancêtres (le passé), 'the living' (le présent) et 'the unborn' (le futur) se recoupent dans les temps anciens. S'agissant du monde des ancêtres, Wole Soyinka en formule l'importance en ces termes : « *Commonly recognised in most African metaphysics are the three worlds we have already discussed : the world of ancestors, the living and the unborn*⁷³⁷ ». Par définition, les temps anciens renvoient au monde des ancêtres. C'est à l'importance actuelle et à la signification de ce monde que nous nous attacherons dans l'étude du culte voué aux ancêtres (section A) et du respect des traditions ancestrales (section B) dans le cinéma camerounais.

A) Le culte des ancêtres

La recherche de Patrick Mérand confirme que la vénération des ancêtres est répandue dans toute l'Afrique animiste : « *L'homme qui quitte le monde ne meurt*

⁷³⁷ Soyinka W., *op. cit.*, p. 26.

*pas : il rejoint les ancêtres et protège le clan*⁷³⁸ ». Le culte des ancêtres est manifeste dans trois films de notre corpus d'étude, lesquels le restituent dans ses différents aspects, selon qu'il s'agit des rites de veuvage ou du culte des crânes.

Les rites de veuvage

Le respect des ancêtres est particulièrement sensible lors des funérailles qui s'entourent d'un grand nombre de rites et de traditions. Ainsi, dans *La Reine Blanche*, assistons-nous aux funérailles du Chef des Bangangté de l'époque, obsèques auxquelles des milliers de personnes ont assisté en 1987. Selon la tradition camerounaise, le nouveau chef « *héritera de tous les pouvoirs en même temps qu'il héritera de toutes les femmes de ses prédécesseurs* » (RB). Les épouses doivent subir une série d'épreuves grâce auxquelles elles certifieront leur innocence dans la mort du chef, appelée « *rituels de veuvage* » (RB). Elles doivent tout d'abord dormir à même le sol pendant une période de temps donnée sans se laver et après s'être rasées le crâne. Une deuxième épreuve consiste à « *laver le veuvage* » (RB) ; elles s'immergent donc nues dans la rivière. Elles déposent un panier sur la rivière et il doit passer entre leurs jambes avec les mouvements du courant. Sinon, elles sont déclarées coupables de la mort du chef et peuvent être lynchées. Ces pratiques des temps anciens ont toujours lieu de nos jours. L'importance du rituel du veuvage et le conflit potentiel entre les rites traditionnels et la modernité sont expliqués par Ato Quayson :

The contradictions between modernity and traditionalism affect women most strongly at the death of their spouse, for it is then that the full force of kinship claims on the individual are brought to bear. The question of death heightens the problem immensely because of the issues of property rights which become the key focus of concern immediately after burial. Stories abound from all across sub-Saharan Africa of the severe treatment that women face at the hands of extended family systems on the death of their spouses⁷³⁹.

Le conflit entre tradition et modernité est ardent dans l'attitude de *La Reine Blanche*, puisque Claude Njiké-Bergeret n'aura pas la force de maintenir son engagement camerounais une fois le nouveau chef nommé. Néanmoins, il faudra aller jusqu'au bout du veuvage et c'est par la médiation que la tradition et la modernité vont

⁷³⁸ Mérand P., *op. cit.*, p. 206.

⁷³⁹ Quayson A., *Postcolonialism. Theory, Practice or Process?* Cambridge, Polity Press, 2000, p. 123-124.

cohabiter. Ainsi, la tradition du panier fut faite à la place de Claude Njiké-Bergeret, heureusement déclarée innocente. Conformément à la citation d'Ato Quayson, la tradition l'emporte sur la modernité en ce qui concerne les rites de veuvage⁷⁴⁰ et l'accueil de la mort en général, comme la section suivante va le démontrer.

Le culte des crânes

Au Cameroun, et plus particulièrement dans la région de l'ouest, chacun est tributaire de ses ancêtres. En conséquence, le culte des ancêtres est toujours pratiqué. Les crânes de ces derniers sont chacun placés dans une petite maison construite à cet effet. Des prières et de la nourriture leur sont offerts régulièrement dans l'espoir qu'ils béniront le fruit de leur travail et qu'ils accorderont aux épouses d'être fertiles⁷⁴¹. Cette pratique n'est d'ailleurs pas exclusive au Cameroun. En effet, un article paru dans *Le Monde* décrit que cette pratique est aussi commune à un pays frontalier, le Gabon :

Parmi les sculptures venues du Gabon, les plus célèbres sont les figures de reliquaires. Elles veillent sur les restes d'un ancêtre (fragments de crânes et d'ossements, mais aussi de coquillages, ou pièces métalliques) contenus dans un récipient sur lesquelles elles sont posées. Ces pièces peuvent prendre divers aspects : effigies humaines complètes ou réduites à une tête, en bois ou en métal, réalistes ou stylisées. Soigneusement gardées, rarement montrées, elles recevaient des offrandes et des sacrifices. Elles faisaient aussi partie de cérémonies liées à la divination. Pour y avoir accès, il fallait avoir été initié, un événement majeur dans la vie d'un adolescent. Le *bwiti*, rituel actuellement pratiqué au Gabon, y compris dans les villes, perpétue ce culte des ancêtres⁷⁴².

⁷⁴⁰ Ayant assisté à différentes funérailles, nous avons pu constater la véracité de cette affirmation. Après le décès de leur mari, certaines épouses sont dépouillées par leur belle-famille des biens qu'elles partageaient avec leur mari. Certaines femmes sont même mises à la porte de leur demeure familiale. Nous nous souvenons de l'exemple de Colette, une femme ayant une trentaine d'années qui fut battue par sa belle-famille lors de l'enterrement de son beau-fils (le fils de son mari issu d'un premier mariage). Bien qu'étant innocente, elle fut déclarée responsable de la mort de cet enfant et fut qualifiée de sorcière. Rappelons-le, au Cameroun, la mort est toujours causée par quelqu'un (LR).

⁷⁴¹ La tribu des Bamiléké dans l'ouest du Cameroun est particulièrement connue pour son « culte des crânes ». Les terres étant vastes dans cette région, de nombreuses maisons des crânes sont construites dans la concession familiale. Lors du mouvement migratoire vers la capitale Yaoundé ou la ville portuaire de Douala, les Bamiléké, restreints par des logements étriqués, auront néanmoins dans leur maison un coin réservé pour la vénération de leurs ancêtres. D'ailleurs, une expression souvent employée par cette tribu montre l'importance de continuer le dialogue avec les ancêtres. Ils disent « ne pas laisser pleuvoir sur le crâne de leurs ancêtres », c'est-à-dire avoir pris la peine de déterrer le crâne de ces derniers et de leur offrir prières et sacrifices (LR).

⁷⁴² De Roux E., 'Gabon, la voie des ancêtres', *Le Monde*, 12 octobre 2006, p. 11.

De la même façon qu'au Gabon, le culte des ancêtres est toujours en vigueur dans l'ouest du Cameroun. Le narrateur de *Vacances au Pays* qui, rappelons-le, n'est autre que le cinéaste, explique le rituel du culte des ancêtres en ces termes :

Je me souviens de ma gêne quand on me laissa seul dans une pièce avec dans un coin, unealebasse percée dans laquelle on avait mis de l'huile de palme, pour nourrir mon grand-père décédé quelques années auparavant, et dont le crâne était enterré là. Je devais lui parler, lui demander sa bénédiction avant le voyage vers l'Europe. J'étais resté là sans voix pendant un moment. Et finalement, dans un murmure, je lui avais demandé de me permettre de faire le tour du monde. J'imagine que là où il était, mon grand-père en avait souri car lui aussi il aimait voyager (*VP*).

Dans les propos du narrateur, nous remarquons le dialogue qu'il murmure avec feu son grand-père. C'est sur cette notion de dialogue et de la pratique concrète que suppose le culte des ancêtres que nous aimerions nous arrêter quelques instants. Dans leur article 'Le regard des morts' cité plus haut, les rédacteurs Lekomo Ngatchi et Blondine Natacha commentent l'ouvrage critique *Morts et vivants en Négro-culture. Culte ou entraide ?* Ils précisent cette relation entre morts et vivants :

(...) il existe « une proximité quotidienne » entre les morts et les vivants ; des exemples tirés d'anecdotes populaires, de rêves (le malade à qui le défunt père indique la médication appropriée) ; de la rumeur, principalement celle sur les bergers et les vendeurs ambulants dont plusieurs seraient en fait « des individus morts ailleurs et ressuscités pour servir d'esclaves » ; des pratiques de sorcellerie (*famla* chez les Bamiléké, *kong* en pays Béti) sont invoqués comme preuve de cette proximité (...). « La littérature orale négro-africaine est remplie de références aux morts, comme s'il s'agissait d'accoutumer les vivants à leur proximité, leur présence constante dans le quotidien⁷⁴³.

Il est question ici du monde des vivants qui côtoie celui des morts. La notion d'entraide nous semble déjà prématurée comme conclusion à cette relation, puisque les morts, présumés ressuscités, deviennent les esclaves des vivants et que les pratiques de sorcellerie, notamment celle du « *famla* »⁷⁴⁴ dans l'ouest du Cameroun, profitent de façon négative aussi bien aux morts qu'aux vivants. Peut-on alors parler d'entraide si certains sont lésés ? Les auteurs de ce même article se penchent ensuite sur la signification du mot « culte » qu'ils définissent comme :

⁷⁴³ Ngatchi L., & Natacha B., *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴⁴ Le *famla* est une pratique de l'ouest du Cameroun, surtout chez les Bamiléké, qui veut qu'un vivant « vende » par un rituel de sorcellerie un membre de sa famille qui lui est cher en échange de la fortune. Cette personne est censée mourir durant l'année qui s'ensuit (*LR*).

Un hommage rendu à un dieu, ensemble des attitudes et des comportements de soumission, de vénération à l'endroit d'un pouvoir sacralisé. Le culte se définit donc par les rites, les cérémonies et les prières en hommage à une divinité, à un être sacré. Ainsi, l'expression « culte des ancêtres » chez les Négro-africains ne vise pas à en faire des manifestations d'une religion primitive, désuète, archaïque. Les vivants négro-africains ne font pas un culte à leurs parents morts ; ils n'adorent pas les crânes mais font appel à eux par des dons sacrificiels pour leur quotidien et l'équilibre cosmique. Ils donnent dans la mesure où ils reçoivent. La relation entre vivants et morts est donc une relation d'entraide⁷⁴⁵.

Nous n'adhérons pas à cette affirmation. En effet, les vivants offrent de la nourriture et autres sacrifices aux morts en vue de les apaiser, de la même façon que dans l'antiquité des sacrifices étaient offerts aux dieux en vue d'obtenir de bonnes récoltes et d'éviter leur colère. Chez les personnes originaires de l'ouest du Cameroun, il est de coutume de penser que si leurs affaires financières ne prospèrent pas, ou s'ils se heurtent à des problèmes d'ordre familial, c'est la conséquence de leur négligence à l'égard de leurs ancêtres. Il n'est pas question ici d'une simple entraide, mais d'une crainte des morts auxquels les vivants doivent rendre un culte et se soumettre par les rites et cérémonies propres à leur tribu⁷⁴⁶. En quelque sorte, c'est sous la pression de la peur que le culte des ancêtres réussit à passer les âges.

Enfin, dans les propos du narrateur du film, nous remarquons son embarras, sa réticence à se conformer à ces rites devenus désuets à ses yeux. Appartenant à la génération imprégnée des valeurs modernistes, d'une mouvance occidentale, il ne veut plus, ne peut plus, se plier à la tradition. Néanmoins, ces rituels, qui se pratiquent toujours malgré l'adoption des valeurs modernistes, témoignent que la tradition est toujours vivace et bien ancrée. Dès lors, désobéir à la tradition est doublement sacrilège puisque cela signifie aussi désobéir aux ancêtres et risquer leur courroux. C'est précisément sur cette notion de valeurs anciennes que le cinéaste achève son documentaire. Il prononce une dernière pensée pour ces ancêtres et leur combat :

Comme ici, la terre donne la vie, prend les corps et les libère dans le monde invisible présent partout. Le retour vers cette terre est mon hommage à tous

⁷⁴⁵ Ngatchi L., & Natacha B., *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴⁶ L'expression « culte des crânes » est employée par d'autres tribus au Cameroun pour désigner le culte rendu aux ancêtres des personnes originaires de l'ouest du pays. Ce « culte des crânes » n'est d'ailleurs pas une pratique ayant cours dans toutes les tribus du Cameroun (LR).

nos morts pour qu'ils reposent en paix. Que leurs combats et leurs sacrifices soient enfin reconnus, et que la modernité devienne enfin en Afrique un concept au service de l'amélioration de la qualité de la vie du plus grand nombre (VP).

Nous observons les sentiments mitigés du narrateur. D'une part, il décrit la modernité comme un fléau colonial, d'autre part un horizon inévitable qui devrait être bénéfique à l'Afrique mais à la condition d'être adapté à la société et à son rythme.

B) Le respect de la tradition ancestrale

Le culte des ancêtres ne serait plus si intransigeant s'il ne s'accompagnait pas aussi du respect de leur monde passé. Puisées dans l'univers des ancêtres, les traditions ancestrales définissent le terroir, règlent la façon de vivre et l'union maritale. Sous quel angle nos cinéastes ont-ils choisi de les représenter ?

Le terroir

Le terroir est envisagé ici sous l'angle de la réhabilitation du patrimoine traditionnel. Cette démarche s'applique dans un premier temps à l'exploitation de la terre. En effet, dans *Sango Malo*, le nouveau maître, Bernard Malo prône un retour à l'enseignement pratique et organise des classes en plein air où les élèves, munis de houes et de machettes, travaillent au champ. Ce travail de la terre est à la base de toute société traditionnelle qui vit selon les valeurs ancestrales. Pourtant, le directeur du collège de Lebampzi ne présente pas ce retour à la terre comme une valeur traditionnelle à retenir mais comme une innovation, ce qu'il réprouve. En effet, le savoir livresque inculqué lors de la colonisation semble être, selon lui, la référence de ce qui constitue la tradition. Les repères sont brouillés, si bien que le nouveau maître est jugé comme un élément subversif, ce qui conduira à son emprisonnement. En effet, le nouveau maître fait fi d'un autre aspect de la tradition, celui de la conformité à la communauté qui est une des caractéristiques de la société africaine, comme le souligne Francis Anani Joppa. Bernard Malo ne rallie personne à sa cause et s'illustre en dirigeant totalitaire. Pourtant, d'après Joppa, « *C'est dans la communauté que le Négro-africain cherche la sécurité plutôt que dans la possession*

*de l'argent ou de la puissance personnelle*⁷⁴⁷ ». Cette notion de communauté ne fait pourtant pas abstraction de l'individu : « *Cette éthique, faite avant tout d'optimisme, de joie de vivre, s'oriente vers la détermination du "plus être" et du "mieux être" de chaque individu en tant que membre du groupe. D'où la place réservée au sentiment de l'honneur et du sacrifice qui soutient la communauté sans annihiler la personne*⁷⁴⁸ ». Ignorant la tradition, le maître dresse ainsi toute la communauté contre lui. A l'inverse, si le directeur de l'école appartient bien au groupe, il transmet la modernité coloniale. Cette fois-ci c'est la notion de modernité qui se divise entre un ancien directeur/militaire et un jeune instituteur au regard moderne sur l'enseignement. Dans *Sango Malo*, tradition et modernité s'affrontent donc avec une certaine violence et se contrarient elles-mêmes.

Dans *La Reine Blanche*, à entendre le narrateur, la tradition ancestrale joue un rôle important dans la vie quotidienne: « *Les jours que les ancêtres nous donnent, Claude descend bêcher, sarcler, récolter dans sa plantation* » (RB). Le travail au champ, comme dans les temps anciens, constitue l'activité principale des Bangangté et de Claude Njiké qui possède sa propre plantation. Le narrateur précise que « *La Reine Blanche vit loin de tout, sans eau ni électricité* » (RB). La cuisine s'effectue au feu de bois, fidèle au dénuement des temps anciens. Le travail au champ est avant tout un travail communautaire, les femmes s'entre-aidant à cultiver la terre dans leur champ réciproque. Bien que née de parents européens et ayant vécu en France avec tout le confort moderne, Claude Njiké-Bergeret a choisi ce retour à sa terre natale et ce mode de vie traditionnel.

Dans *Vacances au pays*, une première référence aux temps anciens intervient indirectement par le biais du village qui est jugé « *un lieu archaïque que nous devons rejeter pour espérer un jour devenir modernes* » (VP). L'essence même de l'adjectif archaïque renvoie aux temps anciens sous une connotation péjorative. Nous relevons ici le conflit qui existe entre la tradition et la modernité. Un retour aux valeurs anciennes est prôné dans les différents entretiens qui ponctuent ce documentaire. Par exemple, le directeur de la gare routière de Binam à Yaoundé

⁷⁴⁷ Joppa F. A., *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, Cape Coast, Ghana : University of Cape Coast, 1982, p. 174.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

déplore les temps présents et oppose que, dans le passé, les conducteurs avaient du respect pour les passagers. Néanmoins, le savoir ancestral ne s'est pas complètement perdu. En effet, il est perpétué lors des récoltes, comme en témoignent les propos du narrateur : « *Trente ans après, c'est comme un rituel. Les cultures se font toujours à la main, comme le faisaient nos parents, leurs parents avec eux, et les parents de leurs parents aussi* » (VP). Autrefois, la récolte permettait au clan de subvenir à ses besoins et autorisait une certaine manière de vivre en autarcie. Le clan recourait au marché pour pallier ses besoins supplémentaires. Aujourd'hui, les lois de l'économie internationale ont modifié et réglé la dynamique du système agricole en Afrique, si bien que : « *Les dirigeants des pays d'Afrique sont préoccupés par un excédent de cultures industrielles au détriment des cultures vivrières qui assuraient l'équilibre domestique*⁷⁴⁹ ». L'antagonisme entre tradition et modernité est explicite dans les propos du narrateur :

C'est dans la rencontre avec nos grands-parents que se révélaient nos contradictions. Le respect des aînés est une des valeurs fondamentales de notre culture. Mais, au lieu de nous apporter tout simplement des connaissances nouvelles, l'école nous a conditionné à rejeter les valeurs de notre culture, à en mépriser les symboles, au nom de la modernité. Alors comment se respecter en méprisant ses grands-parents ? Comment respecter l'autre si on ne se respecte pas soi-même ? (VP).

Le retour au village, le retour à la source accorde au cinéaste de faire une mise au point et de jauger les valeurs les plus importantes, celles de la tradition, en les confrontant à la modernité qui, selon lui, engendre le mépris de soi et d'autrui.

La façon de vivre traditionnelle

Clando ne prône pas seulement un retour à la terre, mais un retour aux sources dans la façon même de vivre. Sauvée du folklore, la tradition redécouverte propose un modèle idéal de vie, simple et lucide. Dès la première scène, le réalisateur immerge le spectateur dans les temps anciens figurés par l'histoire d'un chasseur qui tissera la toile de fond du film. Cette histoire est racontée par la voix off du narrateur et est annoncée par le son d'un tam-tam :

Fier et déterminé, le chasseur était parti laissant derrière lui son village ravagé par une sécheresse qui cette année-là, avait été terrible. Tout le village

⁷⁴⁹ Mérand P., *op. cit.*, p. 119.

était sorti pour lui souhaiter bonne route. Chacun avait donné ce qu'il pouvait : un oeuf, une poignée d'arachides ou encore quelques noix de kola. Dans quinze jours, un mois tout au plus, pensait-il, le chasseur serait de retour lourdement chargé et la vie reprendrait comme avant (C).

Cette première scène révèle que la vie traditionnelle structure la société camerounaise. A cause de la sécheresse, le chasseur doit partir en ville pour apporter des moyens de subsistance. Cependant, notons que cet exode est non seulement temporaire, mais aussi envisagé à court terme, puisque le séjour en ville ne doit pas excéder un mois et dès son retour au village, le chasseur et les autochtones reprendront leur vie « *comme avant* » (C).

Cette histoire est présente dans les deux espaces du film, le Cameroun et l'Allemagne. En effet, un travelling de la caméra sur la droite suit un bateau le long d'un fleuve à Cologne, avec sur fond sonore le bruit de la jungle. Ainsi se matérialise le lien entre une scène se passant à Cologne et la suivante reprenant le cours de l'histoire du chasseur qui ponctue tout le récit : « *La jungle était épaisse. Il faisait noir. Le chasseur prit son temps, posa deux pièges et arriva dans une magnifique clairière. Il s'assit dans l'herbe pour se reposer, se restaura et s'endormit. Il se réveilla plusieurs jours plus tard* » (C). La société africaine est décrite de façon primitive, la chasse assumant seule le ravitaillement de la famille. Bien que l'Allemagne soit l'espace géographique de cette scène, le narrateur reste tourné vers le Cameroun. L'histoire du chasseur remplit une fonction moralisatrice, et elle souffle une solution à un problème d'existence. En effet, lors de la fête d'une association en Allemagne portant le nom de celui qui l'a créée, Rigobert Tchamba, il devient manifeste que ce dernier n'a donné aucune nouvelle à sa famille au Cameroun, principalement parce qu'il estime avoir raté sa vie. Deux amis camerounais lui font la surprise d'appeler son père au Cameroun. La voix du narrateur relate :

L'ancien avait demandé à son fils de ne pas se justifier, mais d'écouter attentivement cette histoire, l'histoire du chasseur. Parti depuis plusieurs semaines dans la forêt, le chasseur avait épuisé ses provisions. Il n'avait toujours pas attrapé le moindre gibier. Honteux, il n'osait pas revenir vers les siens les mains vides. Entre-temps, le vent au village avait tourné. La pluie était revenue, ramenant la vie et la prospérité. Pourtant, les villageois n'étaient pas heureux. Ils espéraient tous les jours le retour du chasseur. Un jour, arrive au village une loque humaine, maigre, sale et affamée. Le

chasseur honteux avait fini par se perdre dans la forêt, et était revenu contre son gré chez lui (C).

Cette histoire traditionnelle présente une morale qui touchera le coeur de son auditeur, en l'occurrence Rigobert Tchamba dans le film, et par extension les autres auditeurs camerounais qui ont peut-être peur de rentrer au pays, parce qu'ils n'ont pas assuré une assise financière qui leur vaudrait le respect de leur famille. Par le truchement du conte, l'histoire du chasseur, Anatole Sobgui assure à Rigobert Tchamba qu'il est possible de retourner au Cameroun avec tous les honneurs et devenir le prochain chef du village : « *On dit souvent, si tu avances jusqu'à un point, et que tu ne sais plus où aller, reviens sur tes pas et prends un nouveau départ. Ton destin était d'être grand. Tu as failli te contenter de peu et tu t'es perdu. Reviens à la source et grandis* » (C). Par ces propos, le cinéaste encourage non seulement Rigobert Tchamba mais tous les Camerounais perdus en Europe à revenir dans leur pays natal. Un retour à la source, la vie traditionnelle au Cameroun est considérée comme « *un grand destin* », en comparaison à la vie en Europe qualifiée « *de peu* ». Remarquons que le réalisateur a recours à un exemple tiré de la vie traditionnelle au Cameroun, la chasse, parce qu'il sait qu'elle atteindra son but. Dans un espace symbole de la modernité, l'Allemagne, pays choisi par le cinéaste comme représentatif de l'Europe, la tradition prédomine.

La polygamie

Le mariage et le système de la dot ayant été largement commentés dans les chapitres précédents, nous allons maintenant nous pencher sur la polygamie en sa qualité de représentante de la tradition ancestrale. La polysémie du discours sur la polygamie est soulignée dans l'ouvrage critique d'Obiama Nnaemeka *The Politics of (M)othering : Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*. Après avoir examiné la représentation de la polygamie par les médias en Amérique et le cas d'Alex Joseph et de ses huit femmes dans l'Utah, elle établit une comparaison avec la représentation de la polygamie en Afrique : « *On the contrary, in the narration of African traditional cultures and the ways in which they are "oppressive" for women, African women are not accorded the same respect and subjectivity as Alex Joseph's*

wives ; *African women are spoken for, about, and against*⁷⁵⁰ ». Cette approche de la polygamie diffère de celle de Christian Duriez qui s'est insurgé lorsqu'une touriste a exprimé que la polygamie « *ça fait un peu primitif*!⁷⁵¹ ». Ainsi, il convient d'aborder la polygamie avec un esprit ouvert. Dans notre corpus d'étude, un seul film se rapporte à la polygamie. Il nous semble tout d'abord primordial d'examiner comment le narrateur et les différents protagonistes du documentaire *La Reine Blanche* conçoivent l'espace de la polygamie, en particulier Claude Njiké-Bergeret du fait de sa double appartenance culturelle. Puis, nous examinerons quels autres éléments la critique nous apporte sur ce sujet.

Claude Njiké Bergeret contracta un mariage polygame avec le chef des Bangangté François Njiké. Le narrateur de *La Reine Blanche* commente l'acte de mariage en ces termes : « *Claude et le chef Njiké se marient. En bonne place sur l'acte de mariage, l'inscription polygamie écrite comme toujours en lettres rouges* » (RB). Il ajoute : « *Claude Njiké-Bergeret a passé neuf ans de sa vie ici parmi vingt ou trente co-épouses, personne ne peut le dire avec précision* » (RB). Ce nombre imprécis d'épouses est réitéré dans les propos de Claude :

Je pense que j'étais la vingt-sixième, disons de toute façon que si c'est pas vingt-six, c'est vingt-huit ou c'est vingt-quatre ou c'est trente. En tous cas, c'est plus de vingt et moins de trente. Mais pas seulement des jeunes femmes. Je parle de toutes les femmes qui étaient là mais qui étaient plus ses mères que ses femmes. Je parle de l'ensemble. Mais parmi les jeunes femmes quand je suis arrivée, il y en avait sans doute plus de dix. C'est quelque chose de très mouvant, parce qu'il y en a qui s'en vont et il y en a des nouvelles qui arrivent. Après moi, il y en a encore plein d'autres qui sont arrivées (RB).

Le caractère imprécis de ce nombre d'épouses est un indice de la vision large du mariage au Cameroun. Finalement, le nombre de femmes importe peu. De plus, il coïncide au caractère mouvant du mariage polygame et au pouvoir des femmes en son sein. La critique camerounaise corrobore cette idée :

Les femmes africaines disposent et ont toujours disposé d'un pouvoir réel dans leur ménage et au sein de la parentèle, malgré la hiérarchie formelle des rôles sexués qui leur confère une position d'infériorité. Quelques exemples pris dans des ethnies du Cameroun permettent de voir les formes et les

⁷⁵⁰ Nnaemeka O., *The Politics of (M)othering: Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, London Routledge, 1997, p. 166-167, in Quayson A., *op.cit.*, p. 105.

⁷⁵¹ Duriez C., *op. cit.*, p. 9.

fondements des rôles féminins et l'institutionnalisation de leurs pouvoirs, car si les femmes doivent faire face à des contraintes dans le cadre de sociétés patriarcales, elles disposent aussi de pouvoirs qui leur permettent de les atténuer et de contribuer à lever celles qui pèsent sur leur ménage ou leur lignage⁷⁵².

En effet, la femme camerounaise dispose d'un pouvoir réel au sein du mariage polygame. D'une part, chaque femme est libre de rester ou de partir et d'autre part, les femmes les plus âgées bénéficient du statut de mère, de conseillère, ce qui ajoute une certaine stabilité à la vie de la chefferie. Claude Njiké-Bergeret conçoit la polygamie comme une unité matriarcale, où les femmes les plus jeunes peuvent recevoir les conseils des mères les plus âgées :

A la chefferie, il y a de vieilles femmes du chef qui sont toujours là et qui ne sont pas les épouses du jeune chef puisque c'étaient les épouses de son grand-père. Donc elles sont très âgées et ce sont des grands-mères pour les enfants. Mais même pour nous ce sont des mères. Donc, elles peuvent nous donner des conseils, par rapport à ce qu'elles ont vécu, par rapport aux traditions. Elles sont là pour perpétuer des traditions et maintenir la cohésion de ce foyer, et donc c'est un milieu extrêmement riche. Pour moi, ça a été très positif. Pour moi, j'ai découvert sur le plan des relations humaines des relations extrêmement profondes et sincères (RB).

La polygamie est perçue comme un moyen de perpétuer la tradition où chacun joue un rôle bien défini. Loin de la fustiger, Njiké-Bergeret en parle de manière toujours très positive, même lorsqu'il s'agit des devoirs conjugaux des différentes femmes du chef. Elle est fière de dire qu'elle avait la responsabilité, sur ordre du chef, d'aller chercher la femme qui allait passer la nuit avec lui. Elle ne dit pas éprouver de sentiments de jalousie face à ces devoirs conjugaux :

Le problème des relations sexuelles, vraiment pour moi ce n'est pas un problème. Ce n'est pas quelque chose qui me trotte dans la tête et je ne me pose même pas de questions. Quand ça se fait, ça se fait. Si ça ne se fait pas, ça ne se fait pas (...). Les relations sexuelles pour moi avant tout c'est pour les enfants. Et pour moi c'est très clair. Je ne peux pas être avec un homme avec qui je ne peux pas accepter d'élever les enfants qui sont issus de cette union (RB).

⁷⁵² Yana S. D., 'Statuts et rôles féminins au Cameroun. Réalités d'hier, images d'aujourd'hui' *Politique africain, L'Afrique des femmes*, Paris, Karthala, n° 65, Mars 1997, p. 35.

Le concept de Claude des relations sexuelles est donc à la fois très catholique et très camerounais. En effet, pour les catholiques, en schématisant grossièrement, les relations sexuelles ne sont légitimes que si elles favorisent la procréation. Notons le paradoxe : bien que faisant partie de l'héritage colonial au Cameroun, le catholicisme est lui aussi une structure culturelle patriarcale. De même au Cameroun, lorsqu'un homme cherche une future épouse, il voudra s'assurer avant tout qu'elle va pouvoir lui donner des descendants. Si une fois mariée la femme ne peut avoir des enfants, la pression de la famille sera telle que très souvent l'homme prendra une deuxième femme ou se séparera de sa femme.

Dans son ouvrage *Des femmes. Une terre*, Irène Albert s'est penchée sur la question de la polygamie. Bien que son ouvrage critique se concentre principalement sur le Bénin, de nombreuses observations sont similaires à celles énoncées par Claude Njiké-Bergeret et à l'enquête sur le terrain que nous avons effectuée : « *Le facteur déterminant de la polygamie est la possibilité et la nécessité d'assurer une large descendance pour maintenir la position de force de la lignée ou famille, ce que seule l'acquisition de plusieurs jeunes épouses peut permettre*⁷⁵³ ». L'auteur avance que la polygamie est un moyen de lutter contre la forte mortalité infantile consécutive aux maladies et aux maléfices⁷⁵⁴ qui sévit en Afrique. Patrick Mérand évoque aussi la stérilité comme facteur dominant du choix d'une deuxième épouse, le vieillissement inéluctable de la première épouse, ainsi que le prestige social conféré à l'époux polygame⁷⁵⁵. Quant à elle, Njiké-Bergeret ressent le besoin de justifier son mariage polygame en ces termes :

On peut exposer toutes les théories qu'on veut sur la polygamie, il y aura toujours des femmes qui comprennent que la polygamie ne les enchaîne pas et puis d'autres dans la monogamie qui sont enchaînées plus que toutes les femmes qui sont dans un mariage polygamique. La polygamie ou la monogamie c'est pas ça qui rend libre. Il n'y en a pas un qui rend plus libre que l'autre. Cela dépend de l'individu (...). Dans la polygamie, à mon avis, la femme a beaucoup de liberté. Ne pas être la seule femme à penser qu'il faut

⁷⁵³ Albert I., *op. cit.*, p. 33.

⁷⁵⁴ La femme camerounaise n'annonce pas sa grossesse de façon aussi précoce que la femme européenne. En effet, elle a peur que des personnes mal intentionnées et par jalousie ne se rendent chez le sorcier pour qu'elle fasse une fausse-couche. De ce fait, elle ne parlera pas de sa grossesse que jusqu'à ce qu'elle soit bien visible. Une fois l'enfant né, plusieurs rituels, notamment le port d'un cordon autour de la taille de l'enfant et l'enterrement du cordon ombilical au village, assureront la protection de l'enfant contre tout sort maléfique (LR).

⁷⁵⁵ Mérand P., *op. cit.*, p. 82-83.

faire à manger à son mari, c'est déjà beaucoup. Moi je pouvais faire bien des choses sans me demander : qu'est-ce que va manger mon mari ? (RB).

Elle défend la tradition polygame qu'elle considère comme un mode de vie empreint de liberté et qui peut même faciliter la vie de couple. C'est aussi en ce sens que va la recherche effectuée par Simon David Yana. Dans un mariage polygame, la femme peut en quelque sorte choisir sa co-épouse qui l'aidera dans les travaux domestiques et interviendra durant la période d'interdiction des relations sexuelles, qui peut durer deux ans, au moment de l'allaitement ou en période de deuil de façon à organiser une vie paisible et à satisfaire le mari : « *Consciente du risque que la jeune fille soit retenue comme épouse par le mari au terme de cette période d'initiation, la femme en choisit donc une avec laquelle elle s'entendra bien, et qui, espère-t-elle, lui sera reconnaissante de lui avoir « offert » ce mariage*⁷⁵⁶ ». Nous notons l'attitude à la fois traditionaliste, une société patriarcale où il faut contenter à tout prix le mari, et la vision moderne d'un mariage « ouvert », qui confère plus de liberté aux individus. Cette liberté n'est pas exclusive à l'homme, car en cas de décès d'un parent, par exemple, la femme peut s'absenter plusieurs mois pour prendre part aux cérémonies et rituels traditionnels⁷⁵⁷. Tradition des rites et modernité dans la liberté des mœurs se côtoient sans heurts apparents.

De plus, la monogamie est souvent associée à la pauvreté, le mari ne pouvant s'offrir plusieurs femmes, alors que la polygamie est signe de prestige social : « *Le statut de polygame est donc un signe de prestige social même si l'obtention de ce statut se fait au détriment de la postérité du ménage, l'homme négligeant alors les conséquences négatives pour les enfants*⁷⁵⁸ ». Cette union offre aussi un moyen de partager les tâches ménagères tout en autorisant une autre femme à accéder à la dignité au sein du mariage comme le montre Olivier Barlet : « *Alors que pour les hommes, n'avoir qu'une seule épouse est souvent méprisé comme de n'avoir qu'un œil ou une seule chemise, la monogamie est parfois rejetée par les villageoises comme synonyme de tâches excessives et de souffrances pour les femmes : elles doivent assumer sans partage les travaux ménagers et aux champs, et restent seules face à la maladie*⁷⁵⁹ ». En effet, dans la société africaine le mariage décerne une certaine valeur à la femme.

⁷⁵⁶ Yana S. D., *op. cit.*, p. 38.

⁷⁵⁷ Albert I., *op. cit.*, p. 37-38.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ Barlet O., *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 118.

Ne pas être mariée équivaut à ne pas être désirée en tant qu'épouse et mère de famille. Porter le nom de son mari est un honneur. Il est le signe d'appartenance à une nouvelle entité familiale, si bien que lorsqu'on lui demande son nom, une femme camerounaise ne doit pas donner son prénom, mais le nom de son mari.

Enfin, il est communément accepté au Cameroun que le nombre de femmes surpasse celui des hommes, si bien qu'il est mieux de contracter un mariage polygame plutôt que de ne pas être marié du tout. De plus, un mariage polygame accorde aux participantes l'assurance d'un certain standing social, puisque l'entretien de plusieurs femmes suppose la prospérité de l'époux. Nous relevons sur ce point comment ce dernier exhibe ainsi sa fortune par son nombre de femmes, réduites du coup en articles de collection, autre statut.

Toutefois, le narrateur camerounais de *La Reine Blanche* défend résolument la tradition polygamique : « *Cette vie de reine dans un foyer polygamique faite d'honneur et de considération, mais aussi de contraintes et de privations, Claude l'a connue et appréciée. D'ailleurs, en dehors des églises chrétiennes qui estiment que la polygamie prive la femme de ses droits, personne n'accepte de condamner a priori cette institution* » (RB). La polygamie est, sans l'ombre d'un doute, présentée de manière positive. Cette institution est légitimée, puisqu'aucune loi ne la condamne au Cameroun. D'après le narrateur, Claude l'a « *appréciée* » et « *elle n'en a gardé que de bons souvenirs* » (RB). Il souligne que la vie polygamique est « *l'exemple même de la vie en communauté rêvée par certains idéologues* » (RB). Cependant, l'expression « *mais aussi de contraintes et de privations* » (RB) apporte un bémol aux propos du narrateur. En effet, il existe une certaine hiérarchie dans le mariage polygame : « *Chacune des épouses connaît son statut au sein de l'union, et elles entrent donc en compétition, certaines pour conserver, d'autres pour améliorer leur position au sein du ménage. Partout, la première épouse a un statut particulier*⁷⁶⁰ » comme le souligne Yana. Cette hiérarchie est articulée selon certains critères, l'âge des épouses, leur rang au sein du mariage ou les « (...) *préférences du mari qui détient ainsi un moyen d'entretenir des concurrences entre épouses et de*

⁷⁶⁰ Yana S. D., *op. cit.*, p. 39-40.

*maintenir son propre pouvoir*⁷⁶¹ ». Ainsi, le statut du patriarcat est particulièrement évident dans le mariage polygame perpétuant de ce fait la tradition masculine : « *On reste bien dans le contexte d'une domination masculine et les quelques prérogatives concédées à certaines femmes ont surtout pour objectif de faciliter l'exercice du pouvoir masculin*⁷⁶² ». La vie polygamique décrite par Claude Njiké-Bergeret est empreinte de liberté. Pourtant, comme le suggère la critique, une stricte hiérarchie et l'esprit de compétition règnent au sein du mariage polygame. Cette hiérarchie et cet esprit de compétition se situent bien sûr au niveau des femmes⁷⁶³, la première femme occupant le statut le plus important, mais aussi au niveau de l'époux : « *La seconde justification concernant la pratique polygamique et sa persistance, est liée à la crainte des hommes d'être dominés par l'épouse. Pour l'homme, la polygamie est donc un mode de domination des femmes. Une épouse unique peut tenir tête à son mari. Adjoindre une femme à la première épouse, c'est instaurer une compétition dans la sphère domestique, c'est diviser pour régner*⁷⁶⁴ ». Claude Njiké-Bergeret était-elle vraiment heureuse dans ce mariage polygame ? Emilienne Kontchou, qui a été élevée à la mission de Bangangté par les parents de Claude, y répond en ces termes : « *Claude s'est oubliée. Je ne crois pas qu'elle était heureuse* » (RB). Elle dit l'avoir trouvée souvent en pleurs. Pour Emilienne, le mariage polygame de Claude était inconcevable si bien qu'elle lui a dit : « *Ecoute, Claude. Si tu veux un mari ou un copain, je connais des garçons noirs. Je peux te présenter beaucoup de gens* ». (RB). Néanmoins, Irène Albert voit dans l'échec du mariage polygame au 21^{ème} siècle moins une question d'institution que son statut changeant et la non-adhésion à la tradition :

Les femmes rurales ne contestent pas la polygamie, en tant que système solidement fondé dans la mentalité villageoise, mais son dérèglement, c'est-à-dire le non-respect des règles par le mari, dû au changement des conditions économiques et à l'apparition de nouveaux besoins qui ont entraîné une modification des obligations traditionnelles respectives des époux, ainsi qu'à

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ Sur un échantillon de dix femmes interrogées sur la question de la polygamie, toutes ont admis que ce n'était pas le cadre idéal du mariage. En effet, la jalousie entre les épouses pour obtenir les faveurs affectives et financières de l'époux et les problèmes de partage de biens consécutifs au décès de l'époux rendaient le mariage polygame difficile à vivre. Néanmoins, les femmes ont souligné qu'il valait mieux contracter un mariage polygame que de ne pas du tout être mariée (LR).

⁷⁶⁴ Albert I., *op. cit.*, p. 35.

l'incompatibilité des structures familiales traditionnelles et des nouvelles structures de production⁷⁶⁵.

Pour la femme camerounaise dans l'espace rural, la modernité est à la base de l'échec de la vie polygame actuelle. Ce constat se confirme d'autant plus en ville, où l'urbanisation camerounaise, calquée sur les normes occidentales, ne prévoit aucune structure adaptée à l'accueil de familles polygames. Le chef actuel des Bangangté, Pokam ajoute une autre dimension à la perception de la polygamie :

A moins qu'on ne veuille tuer les chefferies, suivant la conception traditionnelle des chefferies, un chef ne peut pas être monogame (...). La polygamie n'existe pas seulement dans les pays sous-développés. Il y a une autre forme de polygamie qui est même je dirai plus pire dans les pays développés et que j'ai vécue. Par exemple, les nombreuses maîtresses que les hommes ont dans les pays développés. C'est une forme de polygamie. J'ai vécu cela de bout en bout. Oui. C'est parce que les gens sont hypocrites et ne veulent pas dire la vérité. Un homme n'a jamais une seule femme. Et en Europe, les hommes n'ont même pas une seule maîtresse, mais plusieurs. (RB).

Il souligne ainsi le caractère polysémique de la polygamie. Son concept même est remis en question. Nous pouvons conclure qu'une vision eurocentrique et généralisatrice empêche souvent le lecteur ou le spectateur de voir au-delà de la perception initiale négative de la polygamie. En effet, les familles polygames vivent dans des conditions différentes en Asie, en Arabie et en Afrique. Au Cameroun, l'union polygame est à la fois une structure sociale, économique et démographique, ainsi que le moyen de perpétuer la tradition africaine, surtout dans l'espace de la chefferie qui concentre les plus grands mariages polygames. Loin de rendre la femme esclave de son mari « *la polygamie incite les femmes à travailler indépendamment de leur mari et à séparer encore plus les budgets entre hommes et femmes. L'autonomie économique des femmes fait craindre à leur conjoint de perdre le contrôle sur le ménage. Il réagit donc souvent en prenant une autre épouse. Aussi, est-ce un phénomène qui se renforce lui-même* »⁷⁶⁶.

La polygamie est centrale à la tradition villageoise. Elle forme ainsi une harmonie avec le modèle économique du village et garantit par ailleurs l'équilibre de la cellule

⁷⁶⁵ Ibid.

⁷⁶⁶ Ibid., p. 40.

familiale et de tout le groupe, en particulier en offrant un rempart contre les calamités de la vie. Bien sûr, nous sommes consciente qu'il serait naïf de résumer la monogamie à l'individualisme et la polygamie au collectivisme. D'une part, la monogamie peut être saluée comme un engagement moral et le respect du conjoint tandis que la polygamie, dans l'esprit judéo-chrétien, peut être assimilée à de l'adultère et de l'instrumentalisation. D'autre part, la monogamie n'empêche pas la mise en œuvre de systèmes collectivistes. Par ailleurs, des sociétés de tradition collectiviste comme le Japon, où l'appartenance au groupe est toujours très vive et l'initiative individuelle plutôt méconnue, n'ont pas conservé la polygamie. Néanmoins, notre analyse de la représentation de la polygamie dans *La Reine Blanche* et de la critique afférente révèle son dynamisme dans la société africaine et comment, dans ce domaine, la tradition s'auto-engendre par réaction à la modernité et montre son rôle de passerelle et l'adaptation de celle-ci entre temps et époques.

4.1.2. Le temps historique

Nos cinéastes livrent leur vision du temps colonial à travers les institutions qui ont contribué à normaliser autrement le champ social du Cameroun. Par conséquent, leurs films nous offrent le récit de l'intrusion forcée d'un modèle social étranger dans les peuples camerounais. Leur tradition est invitée non pas à explorer, mais à se plier à la modernité du colonisateur (section 4.1.2.1.). L'impact immense de cette ingérence se répercute au temps de l'Indépendance, époque de crises et de violences, disqualifiée en société néocoloniale (section 4.1.2.2.).

4.1.2.1. Le temps colonial

Dans leur ouvrage *La République coloniale – Essai sur une utopie*, Bancel et al évoquent trois institutions qui furent le véhicule des idées colonialistes : « *Les trois institutions qui participent à la normalisation de l'ordre social – l'église, l'armée et l'école – trouvent dans l'expansion coloniale des perspectives inédites qui*

*contribuent à affermir leur fidélité au régime républicain*⁷⁶⁷ ». Nous allons examiner dans quelle mesure cette affirmation se vérifie dans notre corpus d'étude et ce que projette réellement la caméra des différents pouvoirs coloniaux participant à la structure administrative du pays (section A) et à sa structure politique (section B).

A) La structure administrative colonialiste

Plus que les administrations de la justice ou de l'équipement, le modèle occidental se répand dans les villages camerounais par l'école et l'armée, les deux administrations motrices de l'assimilation des colonisés.

L'école

Tandis que l'enseignement consistait essentiellement en la participation des enfants aux tâches quotidiennes et que leur éducation, confiée aux anciens, passait par l'écoute des contes, la colonisation instaure l'école. Transposant l'exact modèle occidental, l'enfant est sorti de sa famille pour un temps d'instruction jugé indispensable à sa réussite sociale. Déjà, se ressent l'immense impact sur la société traditionnelle, du fait de la structure même de l'école, parfaitement incongrue, et de l'objectif poursuivi, parfaitement méconnu, du moins sous cette forme. L'école prépare alors l'enfant à une nouvelle société, le conditionne à une autre vie, au risque de provoquer un conflit de générations. Si l'école réussit dans sa mission, elle signe la perte de la société indigène, mais son échec est pire et c'est précisément ce sur quoi les cinéastes braquent leurs projecteurs.

Dès les premières scènes de *Sango Malo*, le spectateur découvre une école au centre du village. Les enfants chantent une chanson patriotique sous la houlette du directeur de cet établissement scolaire, Monsieur Sango, qui commande comme s'il formait des élèves de l'armée. En témoignent ces paroles que les enfants doivent répéter, au pas, sur place, comme des soldats :

- Asseyez-vous.
- Je m'assieds sur le banc.
- Levez-vous.

⁷⁶⁷ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 62.

- Je me lève.
- Asseyez-vous.
- Je m'assieds sur le banc
- Croisez les bras
- Je croise les bras et je regarde le Directeur (SM).

Pendant ce temps, un élève est puni devant toute la classe. Il est courbé avec un bras tendu à terre et une jambe en l'air, punition dénommée familièrement « planter les choux ». De plus, le chef d'établissement n'hésite pas à discipliner les élèves à coups de cravache sur la tête. Le spectateur, sans ignorer ce que fut l'instruction publique en métropole à la même époque, est porté à s'interroger sur la formation de cet enseignant. Bancel *et al* élucident ce point :

Au moment de la conquête, le héros colonial était un officier, un soldat. Avec la colonisation, il est devenu un colon, instituteur, agriculteur, médecin, un homme doux et patient avec ces enfants que sont les colonisés⁷⁶⁸.

En fait, l'instituteur a souvent reçu une formation initiale de soldat. Par conséquent, il est peu habilité à enseigner avec patience et pédagogie. Il n'est donc pas surprenant qu'il mène ses élèves à la baguette, comme un régiment de petits soldats. D'ores et déjà, nous constatons que Monsieur Sango copie les méthodes d'éducation des colons français, lesquels préconisaient un enseignement théorique rigide, sous une discipline de fer. De ce fait, nous devons lire l'expression « *un homme doux et patient* » avec l'ironie qui s'impose. Comme nous l'avions évoqué dans la partie précédente, la violence à l'écran peut revêtir plusieurs formes. Dovey la classe en deux catégories : « (...) *bodily (for example, murder or rape) and psychic/systemic violence (for example, colonial and institutional state violence)*⁷⁶⁹ ». Bien sûr, la violence physique n'a pas besoin de s'exprimer dans ses formes extrêmes pour être considérée comme telle. Se basant sur la recherche de Frank Nwachukwu Ukadike, Dovey constate que la projection de la violence, en tant que travail d'introspection, fut l'apanage du cinéma africain des années 70 et 80. Celui-ci pointe en direction du colonialisme et du néocolonialisme, sources des principaux problèmes affectant la société africaine contemporaine⁷⁷⁰. Or, comme elle le démontre, nous assistons actuellement à un changement de focalisation : « *This movement in African screen*

⁷⁶⁸ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁶⁹ Dovey L., *op. cit.*, p. 26.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

*media which preoccupies itself not so much with the colonial past as with the postcolonial failures of Africa, dispenses with stereotyped images of the “evil West” and “victim Africa”, and is one of the criteria for African development detailed by post-colonial theorists such as Emmanuel Chukwudi Eze⁷⁷¹ ». Ce changement de focalisation ne transparaît cependant pas dans notre corpus cinématographique camerounais. En effet, l’Occident comparaît toujours comme responsable de l’état actuel de la société camerounaise, en particulier dans *Vacances au pays*.*

Dans *Sango Malo*, le directeur commence la leçon du jour avec une récitation intitulée : « *Jours d’hiver* ». L’Afrique ne connaissant dans sa majeure partie que deux grandes saisons, la saison sèche et la saison des pluies, cette récitation est directement empruntée à la littérature coloniale, puisque l’hiver est une aberration pour un Camerounais. De même, lorsque le directeur organise un contrôle des connaissances sous la forme d’une dictée ayant pour titre « *Le port de Marseille* », la dictée débute ainsi : « *Marseille est l’un des plus grands ports de France* » (SM). Cette référence à l’espace colonial français est explicite :

Cette opposition qui donna naissance à une concurrence dynamique, n’a jamais laissé place à un véritable travail de recherche sur ce que la colonisation avait produit ici en métropole, c’est-à-dire une culture coloniale. Elle a enfermé les peuples coloniaux dans la domination, leur refusant responsabilité et participation à la construction de l’organisation sociale⁷⁷².

Il s’agit bien de cette « *culture coloniale* », dont le film brosse le tableau avec une France restée au cœur du cursus scolaire au Cameroun indépendant, et un accent plus particulièrement appuyé sur le port de Marseille, point stratégique du commerce triangulaire. Comme en témoignent les propos des auteurs précités : « *Nous voulons réécrire le récit de cette République qui oublia trop souvent ses idées fondatrices dès que le bateau s’éloignait du port de Marseille*⁷⁷³ ». Cette référence à la mémoire coloniale et historique qualifie le lien très fort qui existe toujours avec le passé. En effet, il n’est pas question ici du port de Douala géographiquement beaucoup plus proche, il n’est pas non plus question d’un autre passé. Ce détail révélateur avoue que le cordon ombilical avec la République mère n’est pas rompu, « *c’est maintenir*

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 25.

*vivante la vieille dichotomie entre structure et serviteurs*⁷⁷⁴ ». En effet, le directeur dit vouloir former « *des docteurs, des ingénieurs* ». Il veut des diplômés et perpétue ainsi le cursus de l'enseignement colonial qui formait des fonctionnaires pour la colonie. De plus, le directeur qui s'appelle Monsieur Sango gagne dans son village le surnom de « *La Fontaine* » (SM), une référence directe à la littérature française inculquée sous le colonialisme. Dès lors, à sa façon d'être une réplique des autorités coloniales, il s'assimile entièrement à elles et doit être compté parmi elles.

Dans *Vacances au pays*, la caméra nous transporte dans la capitale, Yaoundé, et s'arrête sur l'enseigne du « *Lycée Général Leclerc créé en 1952* » (VP). Le narrateur émet le commentaire suivant : « *Enfin, on venait chercher ici un savoir qui nous ouvrirait les portes d'un monde nouveau. On trouvait ici une connaissance européenne qui se prétendait universelle et qui se confondait avec modernité, l'idéal à atteindre* » (VP). Le monde nouveau en question est l'espace colonial, symbole de la modernité, mais dont le cinéaste semble désabusé. Rappelons la mission civilisatrice⁷⁷⁵ de la colonisation française qui passe inévitablement par l'enseignement scolaire. Pourtant, comme l'ajoutent les auteurs précités : « *L'école constitue un formidable moyen d'acculturation (...). L'école coloniale fut le lieu d'une utopie, celle d'une "communauté imaginée", impériale*⁷⁷⁶ ». En effet, l'enseignement reçu au lycée Leclerc devait apporter à ses élèves un savoir qui allait protéger les colonisés, notamment en les autorisant à poursuivre leurs études chez la mère tutélaire, la France ; mais le savoir reçu ne les amena à obtenir qu'une citoyenneté bridée.

De retour au Cameroun, le cinéaste filme son ancien lycée qui n'a pu survivre à l'épreuve du temps, tout comme le savoir européen qui était censé ouvrir les portes du paradis, mais qui s'est soldé par le désenchantement. Ainsi nos cinéastes décrivent l'enseignement sous un triste jour. L'école ne réussit à montrer de la modernité que la violence, et faillit à intégrer les enfants dans la société occidentale tout en les ayant détourné de leurs traditions. A ce tableau s'ajoute l'extraordinaire complexité d'une situation où le directeur d'école, Camerounais, s'acharne à être

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Dovey L., *op. cit.*, p. 178.

⁷⁷⁶ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 63.

fidèle à l'Occident par des leçons et des méthodes d'enseignement paradoxalement désuètes.

L'armée

Si les peuples camerounais n'ignorent rien de la guerre, leurs guerriers combattaient pour leur tribu et pour une cause qui leur était proche. Cette proximité disparaît une fois intégrés dans l'armée du colonisateur, où le guerrier devenu soldat se bat pour une autre nation, et une cause totalement étrangère, défendant de son sang des intérêts qui ne sont pas les siens.

Revenons quelques instants au lycée Leclerc dans *Vacances au pays*. Le narrateur commente que ce « *Général de France donna les fils de ce pays dans une guerre fratricide en Europe* ». En effet, comme l'analyse Bernard Mouralis :

La tension, cependant, était vive parmi les petits planteurs de Côte d'Ivoire, de même que chez les Bassa et les Bamiléké du sud et de l'ouest du Cameroun où les réquisitions de main-d'œuvre avaient été tout particulièrement importantes. On pourrait craindre aussi qu'avec beaucoup plus de force que vingt-cinq ans plus tôt les tirailleurs suivants exigent que leur soit payée sous une forme ou sous une autre la « dette de sang » que la France avait contractée avec eux⁷⁷⁷.

Rappelons que durant la deuxième guerre mondiale, une importante main-d'œuvre fut réquisitionnée parmi la population africaine. Le narrateur revendique la dette de sang de la France pour toutes ces vies perdues à son service. A ce titre, Dovey replonge dans l'époque où « (...) *the French did not regard the Africans as 'brothers', as equal human beings, but as violent barbarians*⁷⁷⁸ ». Ni l'enseignement scolaire, ni leur engagement dans l'armée ne suffirent à avaliser les Africains. Pourtant, Mouralis estime que par la guerre, les sorts de l'Afrique et de la France se sont liés de façon inextricable : « *Mais au-delà de l'expérience vécue par les individus, la guerre contribue, plus encore que la colonisation, à associer dans un même destin l'Afrique et l'Europe en venant bouleverser les anciennes structures sociales*⁷⁷⁹ ». En effet, « *la paix civile se construit grâce aux colonies*⁷⁸⁰ ». De ce fait, l'armée fut bel et bien une entité coloniale, par sa fonction d'intégration des

⁷⁷⁷ Mouralis B., *République et colonies – Entre histoire et mémoire*, op. cit., p. 282.

⁷⁷⁸ Dovey L., op. cit., p. 179.

⁷⁷⁹ Mouralis B., op. cit., p. 77.

⁷⁸⁰ Bancel et al., op. cit., p. 61.

Camerounais aux objectifs français. De plus, le cinéaste poursuit le même cheminement de pensée que les auteurs de *La République coloniale* en s'interrogeant sur la signification de la devise française « Liberté, Égalité, Fraternité » et en dénonçant l'hypocrisie des dirigeants de la République :

Pourquoi la République française, dont la devise est « Liberté, Égalité, Fraternité », a-t-elle convaincu ses ardents défenseurs de la nécessité d'asservir des peuples, d'imposer le travail forcé, de justifier les déplacements et les massacres de populations civiles, la négation des droits naturels (liberté, propriété de la personne) qu'elle avait érigés en dogme ?⁷⁸¹.

La France tutélaire était supposée protéger les colonisés, les secourir en cas de besoin, mais ce dogme n'était qu'une utopie⁷⁸². Ainsi, *Vacances au pays* se referme sur une dernière allusion au colonialisme et à ses méfaits : « *Et aujourd'hui, j'ai une pensée pour tous ces Africains morts en Europe pour libérer la France, et j'ai aussi une pensée pour tous ces Africains morts au cours de ce siècle pour avoir contesté l'ordre colonial et sa modernité tropicale* » (VP). Ces propos corroborent l'idée avancée que l'Afrique sera toujours sous le joug du colonialisme, tant que des Africains resteront subjugués par la modernité occidentale sans se connaître eux-mêmes. Par son documentaire, Jean-Marie Teno élève la voix contre la modernité coloniale d'une façon plus intense qu'il n'aurait pu le faire par le biais d'une fiction, espérant peut-être détourner ses compatriotes du mirage occidental. Bien sûr, le film n'est pas contemporain de l'époque coloniale, mais présente une réflexion post-indépendance profonde sur l'époque coloniale.

B) La structure politique colonialiste

Par définition la colonisation s'est emparée du pouvoir politique sous toutes ses formes. Dès lors, l'autorité du chef du village a été remise en question, celui-ci obligé de composer avec des autorités supérieures, collaborer à la colonisation ou disparaître. Accompagnant la colonisation, la religion catholique s'est imposée plus qu'elle n'a été proposée, instituant une nouvelle autorité en la personne du prêtre. Enfin, la création d'un maillage administratif ouvre l'opportunité de placer à chaque

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 30.

échelon un proche du pouvoir et pérenniser ainsi le modèle colonial supposé porteur de modernité.

Le chef du village

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le chef du village est supposé être le garant de la tradition ancestrale. Dans *Sango Malo* le chef du village participe à la structure politique colonialiste au même titre que le préfet, le sous-préfet et le gouverneur, les trois derniers étant les représentants des institutions coloniales françaises d'autrefois. Le chef du village en réfère à ses supérieurs, les pouvoirs coloniaux, en cas de problème grave. En effet, dans une scène se situant au milieu du film, le chef du village rend visite au sous-préfet pour se plaindre de l'enseignant, monsieur Bernard Malo. Il dit : « *Nous avons affaire à un véritable subversif, Monsieur* » (SM). Le sous-préfet répond en ces termes : « *Je vais faire un rapport au préfet et au gouverneur* » (SM). D'ailleurs, à la fin du film, c'est le chef du village, par le biais du préfet, qui fera emprisonner Malo. Il faut souligner la collaboration étroite entre le chef du village et les autorités en place. Pierre Biarnès nous éclaire sur le pourquoi d'une telle collaboration : « *Tout un réseau uniforme de "commandants" chargés de répandre la modernité remplacerait les antiques chefferies*⁷⁸³ ». L'existence même des chefferies étant menacée, il semblerait que certains chefs de village aient préféré collaborer avec les autorités coloniales plutôt que de se voir supplanter par les commandants ou gouverneurs. Leur autorité étant amoindrie, quel en fut l'effet sur la population locale ? Mongo Beti répond à cette question en ces termes :

Oui, je sais ce que vous vous demandez : comment, depuis la révolution que fut la Constitution d'octobre 1946, un chef pouvait-il encore menacer les citoyens de brimades administratives ? C'est ce que vous vous demandez, n'est-ce pas ? Et vous ne vous le demandez que parce que vous êtes des gens de la ville, de même que moi, qui me suis posé ces questions. Mais je vais vous expliquer. Et d'abord, quand bien même les menaces du chef n'eussent été que du bluff, elles n'en auraient pas moins produits certains effets, ses ressortissants, ou plus exactement ses sujets, ne connaissant guère ou même point les dispositions de la Constitution d'octobre 1946, étant donc, par le fait même, inaptes à s'y référer, et se rappelant surtout la puissance dont avait joui le chef avant octobre 1946, puissance dont il prétendait lui-même être encore investi⁷⁸⁴.

⁷⁸³ Biarnès P., *op. cit.*, 1987, p. 191.

⁷⁸⁴ Beti M., *Mission terminée*, Paris, Livre de poche, 1985, p. 158.

Par conséquent, il semblerait qu'après octobre 1946, l'autorité des chefs de village ait été contestée et supplantée par celle des gouverneurs. Néanmoins, selon Biarnès, leur statut et leur autorité en tant que chef du village aux yeux de la population ne furent pas entamés. Ceci explique d'une part leur collaboration avec les autorités coloniales et, d'autre part, leur influence sur la population locale malgré l'affaiblissement de leur pouvoir.

Dans *La Reine Blanche*, un commentaire nous éclaire un peu plus sur le rôle des chefferies dans la société africaine : « Une élite locale a remplacé les commandants de cercle et les gouverneurs du temps des colonies » (RB). Le temps de la colonisation étant terminé, les « chefferies traditionnelles ont recouvré toute leur puissance » (RB). Ces deux citations sont intéressantes sur deux points. D'une part, l'analyse des auteurs de *La République coloniale – Essai sur une utopie* révèle la façon dont, sous la colonisation, les chefferies ont perdu de leur pouvoir : « La République coloniale constitue aussi un laboratoire politique, et social, instrumentation puis affaiblissement de la chefferie en Afrique noire par exemple⁷⁸⁵ ». De fait, la colonisation est perçue dans le cinéma comme une période de répression des valeurs ancestrales, de la tradition, les chefferies en étant initialement le moteur central. Cette idée est corroborée vers la fin du film où le narrateur révèle que : « Des siècles de colonisation ont créé en Afrique un complexe d'admiration du Blanc qui tarde à s'estomper » (RB). D'autre part, puisqu'une élite locale a remplacé les autorités coloniales, et que les chefferies traditionnelles ont recouvré de leur puissance, le spectateur est en droit de questionner le rôle actuel des chefs de village et de se demander s'ils ne risquent pas d'être qualifiés d'entités néocolonialistes.

La religion : le culte catholique

Un autre pouvoir colonial revêt les traits de la religion, du catholicisme, comme le remarquent Bancel *et al* : « La République puise dans le répertoire chrétien le vocabulaire qui devrait éloigner le spectre de la corruption. Elle sera le guide bienveillant du troupeau colonial⁷⁸⁶ ». Dans *Sango Malo*, le pouvoir colonial religieux est interprété par le prêtre du village, qui loin « d'éloigner le spectre de la

⁷⁸⁵ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

corruption » l'encourage en fermant les yeux sur la prostitution contre du sucre et de l'essence. Il détient un pouvoir important au sein du village grâce à ses oraisons impressionnant ses ouailles. En effet, le prêtre prononce un sermon qui pourrait bien avoir pour cible l'instituteur : « *Détourne-toi donc de celui qui te tente, de celui qui veut t'induire en erreur. Le mal est là. Le mal est là qui te guette, mais confie-toi au Seigneur, ton Dieu. Honore-le pour que tu aies la vie éternelle. Au nom de son fils Jésus Christ. Amen* » (SM). Malo, qui représente dans une certaine mesure l'innovation dans le cursus scolaire, n'assiste pas aux offices de l'église. Les pouvoirs coloniaux, préfet, sous-préfet, gouverneur et chef du village sont rassemblés lors de ce sermon, et bénéficient d'une place de choix dans l'église, aux côtés du prêtre, au plus près du pouvoir spirituel et à l'écart de la population locale, caractérisant par cette démarcation une élite.

Enfin, ces trois pouvoirs sont réunis dans une scène où ils forment un front d'accusation contre Malo, présidé par le chef du village qui se dit « *être investi de tous les pouvoirs dans ce village* ». De nouveau, nous constatons que le chef du village, ressentant son pouvoir en perte de vitesse, a besoin d'asseoir son autorité. Leur principal chef d'accusation est que l'instituteur veut former des paysans et ne respecte pas la structure hiérarchique établie dans ce village. Le chef du village exige de Malo un enseignement conforme au cursus de l'école coloniale et une obéissance absolue au directeur. La complicité du prêtre à l'injustice, sa corruption, suscite un sentiment de défiance chez le spectateur à l'égard de l'église et de la modernité qu'elle représente. Impliqué dans les trafics locaux, il a une curieuse façon d'annoncer « la bonne nouvelle », dont la philosophie intrinsèque renferme la modernité pour une société traditionnelle, mais vidée de tout sens par la faiblesse du prêtre.

Le second film de Bassek Ba Kobhio, *La Reine Blanche* émet une première référence à la colonisation, lorsque le narrateur situe le lieu de naissance de Claude Njiké-Bergeret : « *Claude Bergeret est née en 1943 à Douala au Cameroun de parents missionnaires* » (RB). Cette première référence à la colonisation se fait par le biais de la religion. En effet, l'activité des missionnaires était perçue comme une forme de colonisation, parce que la religion animiste a peu à peu été remplacée par les religions islamique ou chrétienne qui allaient à l'encontre des pratiques ancestrales.

C'est ce que rappelle Pierre Biarnès en ces termes : « *Des missionnaires et des instituteurs, enfin, s'attachaient à faire évoluer les esprits au détriment des sorciers et des anciens maîtres de langue, plus difficilement aux dépens des marabouts musulmans*⁷⁸⁷ ». L'activité des missionnaires est donc liée à la notion de modernité. Dans le même ouvrage, Biarnès établit clairement le lien qui existe entre l'expansion coloniale et l'élan de l'activité des missionnaires au 19^{ème} siècle :

Grâce notamment à des publications bien diffusées dans les paroisses et qui étaient remplies de récits héroïques des actions et des tribulations de ces saintes cohortes, cette œuvre d'évangélisation acquit, dans une France encore très largement christianisée, une popularité certaine, et devint même un des aspects importants de l'idéal colonial : plus de deux siècles après Richelieu, ce fut à nouveau une opinion communément admise, et tout d'abord par la plupart des missionnaires eux-mêmes, que ceux qui portaient la croix du Christ sur les terres lointaines y portaient en même temps le drapeau de leur pays.⁷⁸⁸

L'œuvre missionnaire constitue donc une partie non négligeable de l'héritage colonial au Cameroun, le drapeau étant non seulement le symbole de leur pays d'origine, mais aussi de leurs idéaux colonialistes. Nous remarquons également l'imbrication étroite entre la religion et la politique, association pourtant combattue en métropole. Étonnamment, les films de notre corpus ne présentent pas la confrontation des deux pouvoirs spirituels incarnés par le sorcier du village et le prêtre. Seule est retenue une vision brutale de la religion du colonisateur, vision qui peut être mise en perspective avec le maintien, presque clandestin, du culte des ancêtres dont témoigne *Vacances au pays*.

Les hauts fonctionnaires

Dans *Vacances au pays*, le cinéaste introduit le spectateur dans le bureau du sous-préfet d'Ebebdà. Nous le découvrons en train de lire le journal. Le narrateur fait le commentaire suivant : « *Ainsi donc à Ebebdà, ce hameau de quelques centaines d'habitants, il y avait un sous-préfet. Par curiosité, je suis allé à la rencontre de ce fonctionnaire, un homme important et très occupé* » (VP). L'opposition entre la nonchalance du sous-préfet et l'expression « un homme important et très occupé »

⁷⁸⁷ Biarnès P., *op. cit.*, p.191.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

révèle le ton ironique des propos du narrateur⁷⁸⁹. De plus, son nom, Biya II Jean-Jacques, est l'indice de sa parenté avec le Président de la république du Cameroun, Paul Biya. Son statut de haut fonctionnaire sous-entend que le président aime s'entourer des membres de sa famille, largement favorisés dans une administration abandonnée au népotisme. Le cinéaste pousse l'ironie jusqu'à focaliser la caméra sur un slogan : « *Paul Biya, le meilleur choix* ». Par ailleurs, le néocolonialisme s'est développé avec le progrès technique. Lors de l'entretien avec le sous-préfet, Jean-Jacques Biya, nous apprenons que :

Avant l'avènement de l'administration ici, les gens vivaient ici comme si c'était dans une autre république. Trop de liberté, trop de libertinage dans leur manière de se comporter. Mais depuis que l'administration est à leur porte, notre combat d'abord, c'est de changer la mentalité des populations d'ici. Ce n'est qu'avec l'arrivée du courant électrique dans la ville que les mœurs ont changé, ça a des implications sur le mode de vie des gens. Ça se développe de façon constante. Maintenant, ça prend l'aspect d'une ville (VP).

Le sous-préfet s'apparente à un agent du néocolonialisme. En effet selon lui, « *l'administration* », c'est-à-dire les autorités coloniales, a amélioré le pays. Il encourage les valeurs modernistes qui pour lui ont une influence bénéfique sur le développement du pays. L'avènement de l'électricité est associé au changement des mœurs et du comportement des autochtones. La colonie fournit le terrain d'une expérience. Les auteurs précités nous éclairent sur ce point : « *Ainsi, les colonies sont posées en exemple pour la métropole, et le discours républicain colonial trahit le désir de voir se réaliser en métropole cette pax colonia utopique, une harmonie sociale coloniale*⁷⁹⁰ ». Les bienfaits de la colonisation furent d'ailleurs présentés lors de l'Exposition coloniale internationale qui eut lieu en 1931, comme le soulignent les mêmes auteurs : « *Elle est conçue dans le but assumé de faire aimer aux Français leur empire colonial et de rassembler dans une glorification commune de la grandeur de l'Occident les puissances coloniales occidentales*⁷⁹¹ ». Pourtant, cette expérience semble être peu concluante. En effet, la population camerounaise se plaint de ne pas disposer d'eau courante potable. A ce problème, le sous-préfet

⁷⁸⁹ Lors de notre séjour au Cameroun, nous avons eu l'occasion de visiter plusieurs bureaux administratifs dont les fonctionnaires semblaient montrer les mêmes caractéristiques : ils n'ont pas d'horaires fixes si bien qu'ils arrivent au travail et repartent à l'heure qui leur convient ; ils peuvent s'absenter sans prendre de jours de congés officiels et prennent l'initiative de demander des pots-de-vin (LR).

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 112.

répond : « *L'eau courante ? Ça va venir avec le temps* » (VP). Cependant, il digresse sans donner de véritable réponse. L'incompétence et les méfaits du néocolonialisme sont flagrants. Le narrateur accentue cette idée un peu plus en avant dans le film :

Est-ce donc ça le progrès que les citoyens essaient d'imposer au reste de la population, continuant consciemment ou pas la fameuse mission civilisatrice que prétendaient avoir les colons il n'y a pas si longtemps ? Je les entends encore dire : le progrès comme la démocratie est un luxe pour l'Afrique. Ce qu'il faut à l'Afrique c'est le développement, et pour y arriver, une solution, la course vers la modernité, mais à son rythme (VP).

Colonialisme, néocolonialisme et inefficience post-coloniale sont données comme synonymes dans le film, qui ont besoin d'être combattus comme en témoignent les paroles du narrateur :

Pendant de longues années, je ressentais une angoisse diffuse en arrivant dans cette région. C'était du temps où enfants, nous assistions terrorisés aux contrôles humiliants de nos parents par des hommes armés qui prétendaient rechercher des maquisards ou des bandes rebelles. En fait, il s'agissait de patriotes qui avaient choisi de lutter sans moyen pour libérer ce pays de l'emprise coloniale et de sa modernité tropicale (VP).

La vision du cinéaste sur la résistance à la colonisation rejoint celle de Bernard Mouralis : « *Dans cette perspective, l'attention se porte ainsi principalement sur deux notions cardinales : la "résistance" du colonisé à la violence qu'il subit et les "contradictions" qui, dès le départ, fragilisent le système de domination*⁷⁹² ». Ces contradictions sont manifestes dans l'apport de la modernité, laquelle semble être peu adaptée à l'Afrique comme le constate le cinéaste : « *Aujourd'hui, notre frustration se manifeste surtout dans l'ardeur que nous mettons dans notre auto-destruction au nom de la course vers la modernité, vers le développement. Un concept inventé et organisé par ceux-là mêmes qui jadis nous avaient asservis* » (VP).

Pour conclure, selon nos cinéastes, la colonisation n'est aucunement reconnue comme profitable aux peuples camerounais qui n'accèdent en rien à la modernité, tant les structures administratives et politiques sont perverties. Des quatre films de notre corpus, *Clando* est celui qui comporte le moins de références à la colonisation.

⁷⁹² Mouralis B., *République et colonies – Entre histoire et mémoire*, op. cit., p. 11.

Néanmoins, elle intervient par allusion lors d'une scène qui se déroule en prison. Anatole Sobgui y a été incarcéré pour des raisons politiques. Un de ses compagnons de cellule s'exclame : « *Les Européens nous ont aidés à ne pas arriver à l'unité africaine. Aujourd'hui que font-ils ? Ils construisent l'Europe sur les mêmes principes que Nkrumah* » (C). Sobgui rétorque : « *Si j'avais su, je serais en Europe loin de tout ça* » (C). La réplique du compagnon de cellule est très révélatrice quant aux sentiments des cinéastes camerounais envers les colonisateurs : « *Ce n'est pas dans la tanière du loup que l'agneau retrouvera un refuge (...). Mais c'est comme ce voyageur qui pour se protéger de la pluie se jette dans l'eau, au lieu de se réfugier sous le pont. Et, dis-moi, visa, ça veut dire quoi un visa dans ta langue ? Dans la mienne ce mot ne veut rien dire. Et d'abord, à quoi nous servent nos frontières ?* ». (C) D'une part, cette difficulté de traduire des termes comme « visa » ou « portable » qui appartiennent à la modernité, souligne la résistance des pays africains face à celle-ci, et leur souhait de retenir la tradition. D'autre part, la métaphore apparente le colon au loup, donc peu digne de confiance. Enfin, lorsqu'Anatole Sobgui se rend en Allemagne, il fait la connaissance dans un bar d'une jeune Allemande qui l'invite à prendre un verre chez elle. Il l'enlace, la déshabille et puis se détourne d'elle. Il lui dit que l'Afrique est comme elle : « *Nue. On lui a tout enlevé* » (C). La colonisation est perçue dans ce film comme un dépouillement, une mise à nu qui a fait perdre aux Africains leur dignité.

4.1.2.2. Le temps de l'Indépendance à nos jours

Dans son ouvrage *Les Français en Afrique noire, de Richelieu à Mitterrand*, Pierre Biarnès considère que la période de l'Indépendance coïncide avec « *l'émergence de bourgeoisies nationales vigoureuses et ostentatoirement très à l'aise, habiles à se servir des appareils d'Etat pour mener à bonne fin aux meilleures conditions leurs spéculations immobilières, commerciales ou autres*⁷⁹³ ». En quel sens cette affirmation se vérifie-t-elle dans notre corpus d'étude ? Comment la période de l'Indépendance est-elle vécue et représentée par les cinéastes camerounais ? D'évidence, ils en retiennent la fragmentation de la société avec l'émergence d'une

⁷⁹³ Biarnès B., *op. cit.*, p. 357.

élite occidentalisée et la paupérisation d'un pays maintenu sous le joug de contraintes mondiales, constitutives d'un néocolonialisme.

Une société fragmentée

Dans *Sango Malo* une inscription au tableau d'une salle de classe invite le spectateur à s'interroger sur le processus de l'Indépendance en Afrique. On y lit : « *Les Indépendances africaines : les autonomistes, les indépendantistes, les collaborateurs* » (SM). Cette première référence signale tout d'abord la division dans laquelle l'indépendance fut gagnée au Cameroun. En effet, un peu plus loin dans le film, l'instituteur Malo fait réciter à ses élèves un poème intitulé « *L'Indépendance : Nous avons pleuré toute la nuit. L'étape était longue. La perdrix a chanté timidement dans un matin de brouillard. Chants illuminés de cataractes et d'espérance* » (SM). Puis la voix du griot reprend la dernière phrase et continue en écho la récitation prenant accents senghoriens : « *Chants illuminés de cataractes et d'espérance. Espérance d'un amour aux dents de balafon. Et le grelot s'est tu et la perdrix n'a plus ri sur la verte forêt. Nous avons chanté toute la nuit. L'étape a été longue et la perdrix a chanté sur le front de la pirogue : Indépendance* » (SM). L'Indépendance est décrite comme une étape difficile à franchir⁷⁹⁴. En effet, elle fut acquise au Cameroun dans le sang et la période qui s'ensuivit fut marquée par l'insécurité engendrée par l'instabilité politique et économique du pays, comme le montre Pierre Biarnès :

De même, les progrès de la scolarisation et de la formation – très largement enclenchés eux aussi à l'époque coloniale et qui se sont également beaucoup accélérés depuis l'indépendance – se sont avérés trop rapides, en termes d'emplois modernes offerts aux diplômés de tous niveaux, et en outre mal adaptés aux besoins réels d'un véritable développement⁷⁹⁵.

De ce fait, nous comprenons les raisons pour lesquelles Malo, l'instituteur, souhaite affranchir ses élèves du produit de l'enseignement de la colonisation. Il décrit ses idées novatrices lors d'un entretien avec le directeur qui ne partage pas ses vues pédagogiques en période post-indépendance. Alors que le directeur, en total désaccord, prône un enseignement théorique, « *C'est des savants, des ingénieurs et*

⁷⁹⁴ Bien qu'une étape difficile à franchir, notre entretien avec monsieur Hilaire Fotsop révèle que l'Indépendance est vécue comme un soulagement. Voir annexe : entretien avec monsieur Hilaire Fotsop (LR).

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 356.

des docteurs qu'il nous manque » (SM), l'instituteur Bernard Malo explique que sa « *pédagogie repose sur le principe d'une utilisation [sic] de l'éducation (...) une instruction adaptée aux réalités locales (...) un peuple outillé* » (SM).

Les idées de Malo peuvent paraître novatrices dans ce contexte postcolonial ; il dit lui-même qu'il « *tente quelque chose de neuf* » (SM). Mais en fait, ses propos révèlent qu'il souhaite un retour aux sources, revenir à la terre, cultiver des plantations, travailler en communauté et faire revivre un vrai village du temps de ses ancêtres qui récoltaient le fruit du travail de la terre⁷⁹⁶. Un peu plus loin, Malo s'exclame : « *Je fais de l'école un lieu d'apprentissage de la vie* ». L'instituteur promeut une scolarité adaptée aux besoins du moment : travailler la terre, plutôt que d'avoir des diplômes qui ne serviront à rien dans ce contexte économique. D'ailleurs, lors d'une réunion avec le délégué départemental de l'agriculture, il exprime son opinion quant à l'avenir de l'agriculture en ces termes : « *Recommandez-leur les cultures vivrières. Organisez-les en coopératives* » (SM). Cette notion de coopérative déconcerte les villageois. Certains la confondent avec le communisme. Il semblerait donc qu'à l'époque post-indépendance, la société ait quelque peu oublié le sens communautaire. Comme le montre Dovey, les notions d'individualisme et de collectivisme sont un des traits marquants des films africains et ne peuvent être dissociés de la modernité importée de l'Occident : « (...) *it is impossible to simplistically hold Africa to collective principles of ujamaa, unhu, or ubuntu without taking into account its dynamic redefinition of modern subjectivities* »⁷⁹⁷. La tradition en est d'autant remise en question. Néanmoins, malgré l'opposition farouche des notables du village, la coopérative sera formée et fonctionnera même après l'emprisonnement de Malo.

Dans *La Reine Blanche*, l'unique référence directe à l'Indépendance émane d'une scène commentée par la voix off du narrateur : « *Le Cameroun que Claude retrouve n'a plus rien à voir avec ce qu'il était avant l'Indépendance. (...) Les chefferies traditionnelles ont recouvré toute leur puissance* » (RB). L'Indépendance est vécue d'abord comme une libération. Cependant, Pierre Biarnès fait le lien entre les bourgeoisies nationales et les chefferies :

⁷⁹⁶ Lors d'un entretien au Cameroun avec plusieurs autochtones d'âges différents, il en est ressorti que le travail de la terre est perçu comme faisant partie de l'héritage de la vie au village et de ce fait, non comme un élément moderniste. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les propos de Malo (LR).

⁷⁹⁷ Dovey L., *op. cit.*, p. 16.

Le renforcement de ces castes privilégiées, souvent issues de chefferies d'autrefois, en particulier dans le Sahel musulman, a progressivement miné les administrations modernes héritées de la colonisation et fragilisé les régimes initialement de type démocratique occidental, dont l'instabilité a tendu à devenir chronique en dépit de rapides dérives autocratiques et militaires⁷⁹⁸.

L'auteur met en valeur le double jeu des chefferies : d'une part comme vecteur néocolonialiste et, d'autre part, comme agent de déstabilisation des administrations modernes. Cette ambivalence de l'action des chefferies traditionnelles confirme ce que nous avons déjà souligné dans le temps colonial, tout comme la fonction de l'école en tant qu'agent colonialiste. Le pensionnat de filles de Mfetom, fondé par les parents de Claude Njiké-Bergeret, avait pour buts d'une part de les former jusqu'au certificat d'études selon un cursus copié sur le modèle français et, d'autre part, de les préparer à leur futur rôle d'épouse de dignitaires. Cette création d'une élite est également relevée par Biarnès : « *Partout, les directions des services administratifs étaient prises en main par des fonctionnaires formés dans ses écoles et dans ses universités, fortement assistés, à l'exception de la Guinée, par d'anciens agents métropolitains sous les ordres ou aux côtés desquels ils avaient servi jusque-là*⁷⁹⁹ ». La formation de cette élite sous la colonisation s'est perpétuée après l'Indépendance puisque, formés à cet effet, ce sont ces élèves qui occupèrent des postes clés dans l'administration et la politique. Ce phénomène est parfaitement illustré par l'entretien avec une ancienne élève du collège de Mfetom, Emilienne Kontchou, devenue députée à l'assemblée nationale du Cameroun.

La paupérisation du pays

Un peu plus en avant dans le documentaire de *La Reine Blanche*, le narrateur révèle que « *depuis la crise économique de 1985, rien ne va plus. La dévaluation du franc CFA a aggravé les choses. Les hôpitaux manquent de médicaments, l'école est par terre au propre comme au figuré, le taux de chômage grimpe, les entreprises ferment* » (RB). Dans cette même scène, nous pouvons lire une pancarte avec l'inscription pleine d'humour grinçant : « *Halte. Vente des cercueils au prix anti-crise* » (RB). L'envers de la médaille de la période de l'Indépendance est aussi la

⁷⁹⁸ Biarnès P., *op. cit.*, p. 357.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 361.

pauvreté que le documentaire oppose à une bourgeoisie issue des deux entités colonialistes, l'école et la chefferie.

De même dans *Clando*, le temps de l'Indépendance est montré non comme un affranchissement, où les valeurs modernistes de la société des Lumières auraient pu s'épanouir, mais comme une période de crise. A cause de la crise économique au Cameroun, nombre d'autochtones ont dû revoir à la baisse leur orientation professionnelle. Ainsi, le personnage principal, Anatole Sobgui est devenu chauffeur de taxi clandestin, alors qu'il a précédemment occupé un emploi d'informaticien : « *Comme vous le savez avec la crise, une voiture c'est devenu tellement important aujourd'hui. C'était à la station-service, ce jour-là, que ma nouvelle vie a commencé : chauffeur de taxi clandestin, plus simplement clando* » (C). Un homme aborde Anatole Sobgui pour lui demander de l'emmener à la ville côtière de Limbé pour une urgence. Il n'avait sans doute pas l'intention de devenir chauffeur clandestin, mais les circonstances s'y sont prêtées. A bord de son taxi clandestin, il dit à sa passagère : « *On se débrouille. Vous voyez vous-même comme c'est dur maintenant* » (C). C'est pour cette raison qu'il a quitté le Cameroun et qu'en route pour Cologne, il s'exclame : « *Partir, c'est réussir sa vie. Partir loin de tout ce cauchemar qu'est devenu le pays* » (C). Néanmoins, dans l'espace de l'Allemagne, lors d'une réunion de cotisation entre Camerounais, Anatole Sobgui exprime son attachement aux valeurs traditionnelles de son pays : « *C'est vraiment un très grand plaisir pour moi d'être parmi vous et de constater que même ici vous continuez à vivre comme on vit au pays* ». Lors de cette réunion, un des membres lui demande : « *Le pays, les villes mortes, c'était comment ? Et les élections, c'est vrai tout ce qu'on a lu ?* » (C). Le terme « *villes mortes* », rappelons-le, se rapporte au début des années quatre-vingt dix, lorsque la crise économique touchait son paroxysme avec la dévaluation du franc CFA, que la population de certaines villes, dites « rebelles », s'était retournée contre le gouvernement en empêchant tout commerce, en bloquant le port de Douala et en brûlant des pneus de voiture sur les routes, formant ainsi des barrages enflammés. Hormis la dévaluation du franc CFA, Pierre Biarnès ajoute d'autres facteurs à l'origine de cette crise, notamment la croissance démographique supérieure à l'augmentation des revenus, l'espérance de vie plus longue et le développement mal maîtrisé de l'urbanisation :

La plus grande partie de cette nouvelle population urbaine, venue d'ordinaire sans qualification des campagnes, ne vit guère que d'expédients. Des situations sociales de plus en plus explosives se développent ainsi, peu à peu, dans presque toutes les capitales, lourdes de menaces pour l'avenir⁸⁰⁰.

Sous une telle pression, la période de l'Indépendance à nos jours est vécue avec une certaine violence. Violence politique puisque le héros de *Clando* est torturé et incarcéré pour avoir photocopié des dépliants politiques. Par cette violence qui le propulse dans l'espace de l'Allemagne, le héros, dans un jeu de scènes le projetant dans l'avenir, s'interroge sur le devenir de la société camerounaise : tirer ou ne pas tirer, c'est-à-dire agir ou ne pas agir. Pourtant, les paroles rapportées de l'ancien premier ministre du Ghana par un des compagnons de cellule d'Anatole révèlent le rêve des Africains : une Afrique unie et indépendante, comme l'Amérique :
« Nkrumah, ce qu'il voulait, c'était après l'Indépendance, créer l'unité africaine »
(C). Dans son ouvrage *Le livre noir du colonialisme XVI^e – XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Marc Ferro nous éclaire sur les termes de néocolonialisme et indépendance :

Cette expression de néocolonialisme a été employée par Nkrumah, Premier ministre du Ghana (ex Gold Coast), pour définir « la situation d'un Etat indépendant en théorie et doté de tous les attributs de la souveraineté, qui a, en réalité, sa politique dirigée de l'extérieur ». Cela signifiait que les anciennes puissances impérialistes n'avaient plus intérêt à contrôler du dedans les anciennes colonies, mais bien à les aider à se développer et à substituer à une présence visible un gouvernement invisible, celui des grandes banques : Fonds monétaire international, Banque mondiale, etc⁸⁰¹.

L'Indépendance recouvre en fait un colonialisme à distance, entretenu par des entités puissantes comme les banques, sans plus avoir à habiter dans la colonie.

Cette vision d'une Indépendance trahie, confisquée, est partagée par le réalisateur de *Vacances au pays* qui, lui aussi, critique la modernité importée de l'Occident :

Face à ce mur, je ne peux m'empêcher de revenir plus de trente ans en arrière, au lendemain de l'Indépendance et de ses promesses d'un avenir brillant. Au moment magique de la découverte émerveillée du monde et en même temps de la prise de conscience de l'injustice. A cette époque-là, vivre dans le béton c'était le rêve, ça faisait moderne. A la puissance des Etats-

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 355-356.

⁸⁰¹ Ferro M., *op. cit.*, p. 32.

Unis, on associait la hauteur des immeubles de Manhattan. Au cinéma, les actualités françaises nous vantaient les mérites de la vie dans les cités de la banlieue parisienne. Ici, faute de mieux, on se contentait de l'immeuble Shell, onze étages, et du quartier des ministères avec leurs cinq étages, aujourd'hui désuets. C'était nos premiers pas vers la modernité (VP).

La période de l'Indépendance est vécue comme une continuation de la colonisation, par conséquent, le cinéaste fait référence aux différents pouvoirs coloniaux et à leur influence dans la société camerounaise actuelle. La notion de modernité est avancée avec ironie. Les immeubles abritant les ministères ne sont plus occupés. Cette jungle de béton tropicale, peu adaptée à cet espace, a enlaidi le paysage. En effet, l'immeuble Shell, auquel le cinéaste fait référence, est sans eau courante et les ascenseurs ne fonctionnent pas. Bernard Mouralis qualifie aussi la colonisation « d'expérience » et l'Indépendance est soit son achèvement, soit sa continuation à partir de l'Europe : « *L'administrateur se place dans le pays en état d'intellectuelle probité, comme pour une expérience. Il observe, il vérifie son action sur le pays et la réaction du pays*⁸⁰² ». Une fois l'expérience terminée, les locaux qui furent le siège de cette expérience sont désertés. Cette analogie est confortée dans le film par les nombreux bâtiments administratifs vides et les nombreux gros plans du lycée Général Leclerc, laissé à l'abandon.

De ce fait, pour le cinéaste, l'Indépendance, au plein sens du terme, n'a pas réellement eu lieu, comme il l'exprime en repensant à son lycée Général Leclerc : « *Pour moi, ce nom me renvoie à la conférence de Brazzaville avec ses promesses non tenues et aux massacres coloniaux qui ont précédé nos indépendances fictives* » (VP). L'adjectif « *fictives* » rabaisse l'Indépendance à un pur produit de l'imagination coloniale, une imposture.

Dans les quatre films considérés, l'Indépendance se caractérise par « l'émergence de bourgeoisies nationales » pour reprendre l'expression de Pierre Biarnès. La pluralité de cette bourgeoisie est indiscutable puisqu'elle se situe aussi bien au niveau de l'administration que du chef du village et du corps enseignant. La tradition est profondément affectée par ces bouleversements, mais la modernité ne s'est pas non plus adaptée aux exigences d'une société en pleine mutation, qui cherche à renaître.

⁸⁰² Mouralis B., *République et colonies – Entre histoire et mémoire*, op. cit., p. 69

C'est donc dans un syncrétisme douloureux des valeurs traditionnelles et de la modernité occidentale que jaillit la nouvelle société camerounaise.

4.2. La représentation de l'espace dans le cinéma camerounais

Il nous semble juste de commencer par ce qui est immédiatement repérable, l'espace géographique du film. De ce fait, nous analyserons comment le pays d'abord (section 4.2.1.), puis la ville et le village (section 4.2.2.), et enfin les us et les coutumes (section 4.2.3.), sont perçus dans les différents films qui constituent notre corpus et comment les personnages principaux évoluent dans ces différents cadres. Nous serons sensibles à leurs mouvements et à leurs discours empreints de leurs préférences ou dégoûts envers la modernité ou la tradition. Tout au long de cette étude, nous nous arrêterons également sur certains éléments spatiaux qui caractérisent plus particulièrement notre corpus d'étude.

4.2.1. Espace national

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons explicité la méthodologie retenue pour l'analyse de notre corpus. Pour l'étude de la construction de l'espace, nous avons opté en faveur de la méthode d'analyse de l'espace de Bancel *et al*, lesquels annonçaient la difficulté de représentation de l'espace national « *qui demeure, pour la très grande majorité de la population, un espace totalement abstrait, irreprésentable*⁸⁰³ ». Il semble qu'en première intention, les auteurs se maintiennent dans la négation de l'espace national. Examinons à présent ce qu'il en est dans notre corpus d'étude, dans la mesure où l'espace national est tour à tour appréhendé comme un espace caché (section 4.2.1.1.), un espace révélé (section 4.2.1.2.), une terre perdue (section 4.2.1.3.) puis retrouvée (section 4.2.1.4.).

⁸⁰³ Bancel *et al.*, *op. cit.*, p. 101.

4.2.1.1. Espace caché

L'assertion de Bancel *et al* se vérifie pour le premier film de nos deux cinéastes, Bassek Ba Kobhio et Jean-Marie Teno. Alors que Bancel *et al* relevaient la difficulté des autochtones à se projeter dans un monde dont ils n'avaient aucune notion de cartographie, comme nous le verrons *La Reine Blanche* et *Vacances au pays*, filmés durant les années 90, proscrivent cette méconnaissance. Cependant, dans *Sango Malo*, certains indices localisent plus précisément l'espace géographique du film sans toutefois l'exprimer nommément. Tout d'abord, l'espace rural avec sa vie basée sur le travail manuel, la cuisine au feu de bois, les condiments écrasés à la pierre sont les indices d'un pays en voie de développement. Puis, les vêtements bigarrés des autochtones habillés en pagne nous font inmanquablement penser à l'espace de l'Afrique. Néanmoins, l'indice le plus révélateur se situe dans une scène où les enfants sont rassemblés dans la cour de l'école, en rang devant un drapeau tricolore, vert, rouge et jaune, avec une étoile jaune dans la partie rouge du drapeau. Ces couleurs sont celles du drapeau camerounais. Ce drapeau est présent dans plusieurs scènes, par exemple dans le bureau du directeur de l'école et aussi lorsque l'instituteur Malo et Edwige Ngo Bakang se marient. Le maire porte le drapeau camerounais en écharpe à la manière des maires de France lorsqu'ils officient pour sceller un mariage. Or, le drapeau est le symbole par excellence du découpage colonial qui engendra la formation de ce pays. Les auteurs de l'ouvrage précité l'affirment ainsi :

Le contrôle de l'espace intérieur de la métropole s'inscrit dans la phase de découpage administratif (création de départements) et de renforcement du contrôle social (la délocalisation des forces de police et de gendarmerie à cheval) qui accompagne la montée en puissance de l'Etat tout au long de la première partie du XIX^{ème} siècle. Cette objectivation de l'espace est en elle-même la prémisse d'une conquête plus vaste, plus concrète, après la maîtrise abstraite qui se déploie sur les cartes du monde⁸⁰⁴.

Par conséquent, nous remarquons la porosité des concepts coloniaux qui s'infiltrèrent dans l'espace géographique et les liens qui s'ensuivent, toujours très forts entre l'Afrique et la France. Cette notion de découpage administratif est présente dès le début du film dans son titre même : « *Sango Malo, le maître du canton* ». De plus, le

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

chef du village s'exprime en ces termes : « *Je suis le chef du canton* ». L'espace régional semble supplanter l'espace national. Ce dernier reste dans l'ombre et le silence. Seule une allusion à la nation est concédée un peu plus en avant dans le film, où le délégué départemental de l'agriculture déclare : « *Je veux que notre département soit le premier producteur national de cacao* » (SM). Cette délimitation administrative du département reproduit le modèle colonial français, qui divisait le territoire en cantons, départements et régions, avec à leur tête un maire, un sous-préfet et un préfet, calquant la superposition des pouvoirs et des collectivités territoriales de la métropole au nom de la modernisation du pays.

A l'instar de Bassek Ba Kobhio, Jean-Marie Teno utilise le même procédé de dissimulation dans *Clando*, du moins dans la partie du film tournée au Cameroun. En effet, les premières images du film dépeignent un paysage tropical, dans un pays en voie de développement sans renseigner explicitement le spectateur sur la situation géographique du film. Puis, les vêtements du chauffeur de taxi introduisent l'espace de l'Afrique. A l'instar de *Sango Malo*, l'espace national est annoncé de façon furtive par un balayage rapide de la caméra. Ainsi, tandis que le taxi progresse dans les rues d'une ville, surgit l'enseigne d'une banque : « *Crédit lyonnais – Cameroun* » (C), ce qui désigne ouvertement le premier espace géographique de *Clando*. David Ndachi Tagne avait observé la généralisation de ce procédé dans le roman camerounais. Il remarque, rappelons-le, que « *l'esthétique de dissimulation*⁸⁰⁵ » reste une constante dans l'espace africain, justifiée par « *la peur de la censure*⁸⁰⁶ » affectant la mise en lumière du cadre topologique. Teno et Bassek Ba Kobhio doivent faire face aux mêmes exigences, ce dernier confiant que : « *Les manœuvres d'intimidation se multiplient, les tentatives de corruption sont nombreuses. La censure se fait plus pesante que sous la colonisation*⁸⁰⁷ ». Ce facteur est certainement à prendre en considération. Seul l'œil accoutumé à l'espace du Cameroun pourrait reconnaître le lieu du tournage de *Clando* en identifiant le Cameroun par certains quartiers connus, comme ceux d'Akwa et de Bonaberri dans la ville de Douala, ainsi que le pont qui les relie. Cette notion de censure est commentée dans l'ouvrage critique de Claire Eades: « *L'absence de représentation verbale renvoie à l'absence*

⁸⁰⁵ Ndachi Tagne D., *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁰⁷ Ba Khobio B., *Cameroun. La fin du Maquis ?*, *op. cit.*, p. 28.

*de représentation visuelle comme effet de la censure, mais aussi comme marque du radicalement autre, rejeté par la nomination et la représentation, alors qu'il s'agit de lieux biens réels, à la fois pour les personnages et pour les spectateurs*⁸⁰⁸ ».

L'absence d'énonciation du lieu est un moyen de dissimulation et de marginalisation. Mais c'est sur la notion de globalité avancée par Tagne⁸⁰⁹ et plus récemment de « *sujet global*⁸¹⁰ », mis en avant par Frieda Ekotto, que nous axons notre recherche. La préférence pour le sujet global préserve la liberté de situer ou non, précisément ou non, le déroulement de l'action. Son recours autorise à brouiller les pistes, entretient le flou, conforte le camouflage de l'espace national. Toutefois, Ekotto voit dans l'usage du syntagme de sujet global un danger, celui de standardiser le sujet. De ce fait « *comment éviter une universalité écrasante, sans manquer en même temps le caractère unique du sujet ?*⁸¹¹ ». La rencontre du cinéma « *en tant que production culturelle africaine moderne et en tant que lieu de liberté et de production subjective individuelle*⁸¹² » et du collectivisme de la mondialisation est au centre de notre propos. En effet, le sujet global tente de raviver le sentiment de la vie communautaire traditionnelle par opposition à l'individualisme de la modernité, tandis que, paradoxalement, pour visionner le film, le spectateur homologue la mondialisation, puisque c'est par ses modes de distribution que le film est rendu accessible.

4.2.1.2. Espace révélé

Dans *La Reine Blanche* la vie de Claude Njiké-Bergeret s'inscrit dans deux espaces très clairement définis dans ce documentaire. Tout d'abord celui du Cameroun où elle est née : « *Claude Bergeret est née en 1943 à Douala au Cameroun* » (RB) puis celui de la France qu'elle a découvert durant l'adolescence : « *Elle a treize ans quand toute la famille doit quitter la mission pour regagner la France* » (RB).

L'espace premier du Cameroun est prépondérant dans le documentaire car il occupe le cœur de Claude Njiké-Bergeret. Elle explique que lorsqu'ils ont dû partir, elle

⁸⁰⁸ Eades C., *Le cinéma post-colonial français*, op. cit., p. 129.

⁸⁰⁹ Ndachi Tagne D., op. cit., p. 67.

⁸¹⁰ Ekotto F., 'La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne', *Nouvelles Études Francophones*, op. cit.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 185.

⁸¹² *Ibid.*

s'est dit : « *Ça ne fait rien, je reviendrai* » (RB). Dès les premières scènes, la voix off du narrateur situe le statut de l'héroïne à la double appartenance culturelle : « *Cette Européenne exilée au cœur de la forêt africaine est une reine camerounaise* » (RB). La qualification de « *reine* » appuie la supériorité de son statut au Cameroun par rapport à celui de sa culture européenne. Aussi, l'adjectif « *lointaine* » dans l'expression « *sa lointaine France* » relègue au second plan l'espace de la France. D'ailleurs, le narrateur pose clairement la question à la fille de Claude Njiké-Bergeret, élevée au Cameroun : « *Est-ce que votre mère se comportait en Blanche ou en femme bangangtée ?* », elle répond : « *Ça en Blanche, on ne peut pas le dire, parce que, moi je sais qu'elle cherchait à respecter toutes les traditions. Tout ce que l'on ne devait pas faire, elle nous disait de ne pas le faire. Elle a toujours voulu qu'on soit au même niveau que les autres. Donc elle ne s'est pas comportée comme une femme blanche* » (RB). La prépondérance de la tradition et de ses origines camerounaises conduisent la vie de Claude. L'espace du Cameroun est prédominant et est associé au respect des traditions. Elle y est reine alors que l'espace de la France est synonyme d'échec marital, de non-respect de la tradition familiale.

Pourtant, le narrateur nous révèle que Claude Bergeret, qui mena des études de géomorphologie et obtint sa maîtrise, se renfermait alors dans une attitude rebelle : « *Elle se marie pour défier ses parents, et elle refuse de passer l'agrégation* » (RB). Après son divorce, survenu à la sixième année de son mariage et après la naissance de ses deux enfants, elle décide de retourner au Cameroun. Elle explique à propos de l'espace du Cameroun : « *Ce n'était pas un palliatif à mes problèmes. Si j'y pensais, c'est parce que c'était chez moi* » (RB). Pourtant, le narrateur se fait l'écho de cette France lointaine dans l'avant-dernière scène de ce documentaire : « *Certains soirs, Claude prend sa guitare et joue des airs de chez vous, des airs de France. Il n'est pas possible alors de croire qu'elle ne pense pas à sa lointaine France, à ses parents, à son frère, à sa sœur. Elle vit avec les jours qui naissent et meurent. Elle ne sait pas où elle décidera de vivre demain. Rester à Konchouba, rentrer en France, partir ailleurs* » (RB). Ce documentaire est atemporel et transcende les espaces géographiques.

De même, dans *Vacances au pays*, l'espace national, ouvertement désigné, est rapidement dépassé. Jean-Marie Teno situe l'espace géographique de son

documentaire, en nous révélant qu' « *il arrivait d'une petite ville du sud du Cameroun* » (VP). Un peu plus en aval de ce documentaire, une photo du Président de la République camerounaise, Paul Biya, est exposée dans le bureau d'une sous-préfecture signalant ainsi sans équivoque la période dans laquelle ce documentaire a été filmé. Cependant, dès les premières scènes cohabite un autre espace, celui de la France, en arrière-plan, qui nous est révélé en ces termes : « *J'avais onze ans. Je venais de commencer mes études secondaires au lycée. Ce lycée qui porte toujours le nom d'un général de France qui donna les fils de ce pays dans une guerre fratricide en Europe* » (VP). Une pancarte avec l'enseigne « Lycée Général Leclerc » désigne cet espace francophone. Le drapeau du Cameroun est levé. L'espace francophone est synonyme de guerre.

Mais l'espace national est supplanté par le régional. En effet, la notion de région est présente dès le début de ce documentaire. L'ouest est prépondérant car c'est la destination finale du voyage de retour du cinéaste : « *J'entreprends aujourd'hui ce voyage vers l'ouest durant les vacances scolaires* » (VP). L'expression « l'ouest » est récurrente tout au long du documentaire : « *Nous reprenons la route vers l'ouest* » (VP), « *Après ce détour, nous voici à nouveau sur la route de l'ouest* » (VP) et « *Après Makénéné, on s'élève continuellement vers les hauts-plateaux de l'ouest* » (VP) sont autant de références au régionalisme. Cette répétition de sa région natale dénote une forte appartenance à un milieu d'où proviennent les racines affectives du narrateur.

La notion de région est aussi très forte dans *Clando* et transcende toujours l'espace national. Lorsque le personnage principal Anatole Sobgui prend à bord de son taxi clandestin une famille composée du mari, de ses deux épouses et de leurs enfants, le passager présente sa famille. Il dit d'une de ses femmes : « *Celle-là, c'est ta sœur, elle est de l'ouest* » (C) Par ces quelques mots, nous apprenons que le personnage principal de ce film est aussi originaire de l'ouest du Cameroun, origine commune au cinéaste. Dans cette région, rappelons-le, la tribu des Bamiléké vit principalement de l'exploitation de la terre et du commerce. Elle est également réputée pour la pratique des traditions ancestrales. Dans l'ouvrage précité, l'auteur souligne que « *les noms propres de lieux sont rares on l'a vu, et désignent dans un premier temps la région*

*plutôt qu'un endroit précis*⁸¹³ ». Dans le même esprit, le terme « *c'est ta sœur, elle est de l'ouest* » (C) ne signifie pas qu'Anatole Sobgui soit le beau-frère du passager. Les termes « sœur » ou « frère » sont génériques et qualifient des personnes d'un même village. D'ailleurs, de nombreux mariages ont lieu avec des personnes du même village, qui auront la même langue, les mêmes habitudes et qui sauront perpétuer les traditions régionales. Nous constatons donc que le régionalisme est au cœur de la tradition camerounaise et que les entités coloniales, dans leur subdivision territoriale, n'ont pas cassé les liens forts qui unissent une même tribu, et que la référence quasi obsessionnelle à la région indique chez le cinéaste la prédominance du désir de retour aux sources.

4.2.1.3. Terre perdue

Envisagé comme espace natal, l'espace national fait l'objet d'un arrachement dans trois films de notre corpus. Tout d'abord dans *La Reine Blanche*, Claude Njiké-Bergeret a temporairement perdu son espace natal au Cameroun pour vivre en France, frustration qui la détermine à traquer toute opportunité pour revenir au pays de son cœur. Ensuite *Vacances au pays* met en scène, lui aussi, le retour du cinéaste sur sa terre natale, supposant l'éloignement dans lequel il a vécu jusque-là. Enfin, *Clando* s'avère le plus représentatif de la perte de l'espace du Cameroun. Ce dernier film nous invite à une analyse plus poussée de ce phénomène de déracinement subi. Il nous semble approprié de commencer par les raisons qui ont provoqué la perte de cet espace. Pour avoir photocopié des tracts contre le gouvernement, sur lesquels nous lisons le slogan : « *Boycott des élections législatives. Non à la répression ! Non à la dictature ! Non à la démagogie !* » (C) le héros va s'attirer les foudres des autorités puisque le Cameroun est abandonné à un régime politique oppressif. Concrètement, ces photocopies lui vaudront son lynchage et son emprisonnement. En effet, le gouvernement de l'actuel président du Cameroun, Paul Biya, est réputé pour avoir instauré un régime oppressif fondé sur le travail de renseignement d'une police politique disséminée dans la population. D'ailleurs, c'est sur la délation d'un

⁸¹³ Eades C., *op. cit.*, p. 130-131.

de ces espions⁸¹⁴, le patron d'Anatole Sobgui, qu'il sera emprisonné dans la prison de New Bell. Le manque de liberté d'expression du principal protagoniste le conduit à la perte de son espace natal. En effet, après son séjour en prison, Anatole Sobgui se trouve paralysé. Dans son espace natal, ses souvenirs sont captifs de la hantise de l'emprisonnement et de la souffrance. La prison est le symbole de l'immobilité par excellence. Immobilité qui le rattrape et se traduit par son impuissance sexuelle, laquelle ruine son mariage. L'échec de la relation amoureuse scelle la perte de son espace natal et cause la migration en Allemagne. D'ailleurs, sa femme lui conseille de ne pas revenir tant qu'il n'aura pas réglé ce problème. Le changement d'espace physique en Allemagne s'accompagne d'une perte d'identité non seulement pour Anatole Sobgui, mais aussi pour un autre Camerounais, Rigobert Tchamba, qui vit depuis de nombreuses années en Allemagne. Il dit : « *On n'est jamais totalement accepté* » (C). En effet, dans *Le cinéma post-colonial français*, Caroline Eades souligne :

Quitter la colonie, pour la majeure partie des personnages des films post-coloniaux, signifie le renoncement à un mode de vie et implique plus qu'une séparation avec la terre aimée et ses habitants : c'est la fin de ce qui constitue l'identité du personnage, son nom, son rang social, son enfance, son appartenance nationale⁸¹⁵.

Rigobert Tchamba est le fils aîné d'un chef de village dans l'ouest du Cameroun. En émigrant en Allemagne, il a quitté son rang social de fils du chef du village et futur héritier de ce titre. Comme il le dit, en Allemagne, « *il n'est rien* » (C). Cette perte d'identité intensifiée par la disqualification résonne également dans les paroles d'Anatole : « *L'Afrique, on lui a tout enlevé* » (C). Néanmoins, dans le cas d'Anatole Sobgui, la perte de l'espace physique de son pays le place face à un défi : la quête de soi et de son identité. Son introspection se traduit par de nombreux flash-backs introduisant le Cameroun dans l'espace de l'Allemagne et la conduite d'une réflexion profonde sur la meilleure façon de sortir de cette torpeur dans laquelle le personnage et le pays même se sont enlisés. La démarche d'une reconquête transparaît dans un dialogue entre Anatole et Irène, sa petite amie allemande, alors

⁸¹⁴ Le président du Cameroun maintient à sa disposition des espions dans chaque ville, mais plus particulièrement dans la capitale Yaoundé où il réside, pour des raisons de sécurité. Ces espions sont en civil et surveillent le va-et-vient de la population. Ils sont en contact direct avec la police. Lors de notre séjour au Cameroun, nous avons été accostée par un de ces espions qui nous a demandé ce que nous pensions du président. Nous sommes restée évasive (LR).

⁸¹⁵ Eades C., *op. cit.*, p. 152.

qu'ils reviennent d'une soirée africaine. Regardant un poster avec des jeunes gens armés, il lui demande : « C'est ça ta solution ? » (C). Elle répond que partout où il y a eu des injustices, il y a eu des révolutions. Elle est pour l'action violente. Il est pour l'attente pacifiste. Néanmoins, les idées de sa compagne font leur chemin. En effet, trois scènes de forçats enchaînés dans un convoi, dont Sobgui fait partie, montrent un de ses compatriotes avec un revolver à la main, pointé en direction du conducteur. Les autres passagers lui disent de tirer, mais il ne se décide pas encore à l'action. Cette même scène est présentée trois fois. Pour la dernière, après que les passagers ordonnent à celui qui tient le revolver de tirer, on entend la voix off du narrateur :

Réfléchis. Enchaîné et lancé à vive allure, sur les pistes de latérite, avec pour conducteur un fou dangereux que seule la mort semble pouvoir arrêter. Tel est mon cauchemar, tirer ou ne pas tirer. Précipiter la fin du guide au risque de périr avec lui, ou alors attendre de mourir à petit feu. Tel est le problème : tirer ou ne pas tirer. Violence, violence. Violence, violence (C).

Ce discours de dimension nationale est dirigé vers l'avenir : comment changer le cours de la gouvernance au Cameroun. Anatole Sobgui fait face à un dilemme, à une dualité de cultures, avec des idéaux qui s'opposent à la façon dont Kadiatu Kanneh l'exprime dans *African Identities* : « *One ever feels his two-ness- an American, a Negro ; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings ; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder* ⁸¹⁶ ». Ce syncrétisme de culture émerge baigné de violence. Selon Dovey, cette violence a deux fonctions : elle est au sens littéral, restauratrice de justice et au sens symbolique « (...) *making film about violence can help to exorcise and explain violence in a way that either the taking up of arms or solely rational, disembodied discussion cannot* ⁸¹⁷ ». Finalement, à l'avant-dernière scène, Irène demande à Anatole s'il repart au Cameroun et s'il reviendra. Il acquiesce. Elle lui demande quand. Il répond : « *bientôt* », que c'est sa parole, et ajoute : « *une parole d'étranger* » (C). Elle lui répond : « *Attends de faire tes preuves* » (C). Il s'exclame : « *Attendre, je ne veux plus attendre* » (C). Le spectateur en déduit qu'Anatole Sobgui a fait son choix. Il va maintenant passer à l'action. Cette dernière conversation a lieu alors qu'il n'est plus dans l'espace de l'Allemagne, mais déjà au Cameroun. Par la pensée il se projette déjà dans l'avenir qui signifie pour lui un retour aux sources. Un retour certes, mais

⁸¹⁶ Kanneh K., *op. cit.*, p. 65.

⁸¹⁷ Dovey L., *op. cit.*, p. 277.

dans une société camerounaise qu'il sait devoir changer. L'exil en Allemagne, quelque fugace qu'il soit, a favorisé sa quête de soi et la redécouverte de son identité par la réalisation, a contrario, des différences qui le séparent de l'Occident. Ainsi, Anatole Sobgui réévalue son espace et se réapproprie son identité par le retour aux sources au service d'un projet de régénération nationale.

4.2.1.4. Terre retrouvée

Dans notre corpus de films, les cinéastes font tous revenir au pays les personnages qui ont émigré. Ils retournent tous aux sources. Cette quête identitaire est à la base même du film camerounais. L'illustre en particulier *Vacances au pays*, où le cinéaste Jean-Marie Teno repart non seulement dans son pays, mais surtout dans son village, le temps des vacances. Le titre prévient d'emblée qu'il ne s'agit que d'un retour temporaire au pays, le temps des vacances. Blyden soutient que, pour les Noirs américains, un retour aux sources est inévitable parce qu'il est congénital :

« (...) *he is by an uncontrollable impulse feeling after a congenial atmosphere which his nature tells him he can only find in Africa. And he is going to Africa*⁸¹⁸ ». Ce retour pourrait aussi être envisagé à partir du cadre de la France. Bien que la tendance à enfermer chaque nation dans une identité immuable nous semble quelque peu essentialiste, examinons si cette impulsion de retour aux sources se vérifie dans notre corpus d'étude. Lors du retour du narrateur de *Vacances au pays* dans l'espace du Cameroun, le narrateur est choqué par ce qu'il voit et qu'il souhaite nous faire partager. Si les vacances sont habituellement synonymes de loisirs, de satisfactions, le cinéaste réalise exactement son vœu de revoir sa terre mais, déçu, se livre à un inventaire amer de la dégradation de son pays miné, selon lui, par la modernité de « colonisateurs » toujours actifs. Ses sentiments les plus forts ciblent cette notion de modernité importée de l'Occident. Dès le début du film, le spectateur est transporté dans un paysage hétéroclite. Sur les bords de la route gisent, telles des épaves, les carrosseries de voitures accidentées ou en pièces détachées. L'ironie du narrateur est cinglante :

⁸¹⁸ Blyden W. E., *Christianity, Islam and the Negro Race*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967, p. 125.

Françaises, allemandes, coréennes et surtout japonaises, elles sont partout, les voitures. Avons-nous rêvé plus fort que les autres de belles voitures quand nous étions enfants, sinon pourquoi auraient-elles choisi notre quartier pour venir mourir et renaître, chassant coiffeurs, cordonniers, tailleurs et autres échoppes de commerce général ? (VP).

Ces cadavres de voitures, symboles de la modernité décadente, jonchent les rues de la capitale et défigurent le paysage. Les personnes d'un certain âge s'en plaignent tout particulièrement. Le narrateur ne critique pas le désordre, l'abandon des épaves par les Camerounais eux-mêmes, mais la modernité qui ne semble, pour lui, avoir laissé que des ravages. Les côtés positifs sont toujours à venir, comme le montrent les propos suivants du narrateur : « *Le slogan : “l'eau courante et la santé pour tous en l'an deux mille”, deviendra bientôt “l'eau courante et la santé en l'an trois mille”* » (VP).

La route, autre symbole de modernité, est associée à la corruption « *le péage à répétition sur les routes* » (VP) et notamment « *les péages officieux, barrages de fortune organisés par des hommes en tenue et souvent armés et qui se multiplient selon les périodes du mois, très peu lorsqu'ils viennent de toucher leur solde, et de plus en plus nombreux à l'approche de la prochaine paye* » (VP). En fin de compte, le narrateur accuse d'un côté la modernité de n'avoir rien apporté de bon et excuse de l'autre la délinquance et la criminalité. Il compare la modernité à une impasse et la considère comme une évolution décalée par rapport aux réalités de l'Afrique :

Changer les mentalités pour entrer dans la modernité. Cette phrase, je l'ai entendue toute ma vie. C'est comme faire un long voyage pour entrer dans une impasse. Le conducteur du bac est devenu le second du piroguier. Le prestigieux lycée Général Leclerc cache aujourd'hui son état de ruine derrière un mur blanc. Et le quartier de mon enfance est aujourd'hui une casse-automobile en plein air. Est-ce donc ça le progrès que les citoyens essaient d'imposer au reste de la population ? (VP).

La déception du retour est soulignée comme une caractéristique du film post-colonial à partir des années quatre-vingt : « (...) *le personnage revoit les lieux de son enfance et cette expérience longtemps espérée se révélera toujours décevante*⁸¹⁹ ».

Le narrateur de *Vacances au pays* résume son excursion au village en ces termes : « *Faire un long voyage pour entrer dans une impasse. Je suis revenu au village, non*

⁸¹⁹ Eades C., *op. cit.*, p. 150.

pas pour célébrer un passé à jamais perdu, mais pour me rappeler d'hier, d'avant hier, et des fêtes dont on ne parle plus et qui nous réservent de sombres lendemains » (VP). Ce voyage dans le passé d'avant la colonisation est comme une bouffée d'air frais, un message d'espoir qui soutiendra le cinéaste pour affronter l'avenir et prendre un nouveau départ. Comme l'affirme Caroline Eades, la mémoire du passé est le « *fondement indispensable de son identité*⁸²⁰ ». Pourtant, à part célébrer un passé à jamais perdu, le cinéaste ne propose pas de projet tangible comme nouveau départ.

4.2.2. Espace social : le contraste de vie entre ville et village

Autant Claire Dehon relevait l'absence de description des lieux comme caractéristique du roman camerounais, autant Caroline Eades souligne que le film post-colonial africain identifie mais reste vague quant à la localisation de l'action : « (...) *la localisation de l'action est donc souvent différée et allusive, différée car précisée ni dans le titre ni dans la séquence d'introduction, allusive car incorporée le plus souvent au décor de l'action, associée à d'autres détails ou même proposée de manière discrète*⁸²¹ ». Cette opposition nous permettra d'examiner la vision qui nous est offerte de la ville et du village. Ces espaces sont-ils dans nos films des repères identitaires ou des espaces gommés et quelles sont les raisons possibles de ces représentations ? Tandis que la ville renvoie à la colonisation et à la métropole (section 4.2.2.1.), le village tout en restant lui-même hermétique à la modernité chaotique du monde urbain (section 4.2.2.2.) s'insère dans ses murs par une forme de ruralisation de la ville (section 4.2.2.3.).

4.2.2.1 Ville coloniale/ville ancestrale

Alors que *Sango Malo* ne cite aucun nom de villes camerounaises, excepté celui du village de Lebamzip où se déroule l'action, l'espace de villes françaises est désigné nommément ; le cinéaste privilégie l'espace du village plutôt que de la ville camerounaise. La capitale française est perçue comme un rêve, une conquête

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 131.

inaccessible : « *Et pour prendre l'avion jusqu'à Paris, il me faut vendre combien de sacs de cacao ?* » (SM). Une autre ville française est nommée un peu plus en avant dans le film, lorsque le directeur de l'école effectue un contrôle des connaissances. La dictée est intitulée : « *Le port de Marseille. Marseille est l'un des plus grands ports de France. De nombreux Africains y travaillent comme dockers* » (SM)⁸²². L'espace colonial métropolitain se substitue ainsi à l'espace national. Ce même phénomène se vérifie dans *Clando*. L'espace du tournage du film est évoqué brièvement, de façon indirecte, en première partie du film « (...) à quarante kilomètres de Limbé » (C). Ce n'est que dans l'espace de l'Allemagne que nous apprenons, toujours par des indices, qu'Anatole Sobgui était à Douala, puisqu'il a été incarcéré à la prison de New Bell, un des célèbres quartiers de Douala renommé pour sa prison : « *Quand tu as survécu à New Bell, tu peux vivre n'importe où* » (C). Par contre, dans le deuxième espace du film, l'Allemagne, la ville de Cologne est précisée en plusieurs occasions, à la douane et dans un bar africain : « *Vous vivez à Cologne* » (C). Bancel *et al* voient dans ce phénomène de glissement vers l'espace colonial un moyen de déstabiliser, de déraciner les autochtones, qui se perpétue bien au-delà de la colonisation : « *Dès 1880, la confusion entre espace national et espace colonial s'établit, les républicains étant le principal promoteur de cette confusion, qui sera évidemment reprise par tous les moyens institutionnels à la disposition de l'Etat républicain, et au premier chef l'école*⁸²³ ». Le sociologue camerounais Valentin Nga Ndongo lie aussi l'émergence des villes africaines à la colonisation : « *Il est, en effet, admis que, en dehors de quelques rares villes précoloniales comme Mombassa ou Tombouctou, les grandes agglomérations actuelles, Douala et Yaoundé sont de celles-là, sont issues de l'entreprise coloniale*⁸²⁴ ». A l'instar du roman *Ville cruelle* où Mongo Beti retranscrivait l'aspect compartimenté de la ville moderne coloniale, explicité par le critique Charly-Gabriel Mbock, Nga Ndongo rappelle la hiérarchie des groupes sociaux de la ville coloniale qui « (...) oppose irréductiblement deux villes : la ville européenne et la ville indigène⁸²⁵ ». Bien que *La Reine Blanche* se focalise sur le village de « *Konchouba à vingt kilomètres de la ville la plus proche* » (RB), marquant de nouveau la volonté du cinéaste Bassek Ba

⁸²² Cité dans section 4.1.2.1.

⁸²³ Bancel *et al.*, op. cit., p. 102.

⁸²⁴ Nga Ndongo M., 'Phénoménologie de la ville camerounaise', Elouga M., Nga Ndongo V., & Mebenga Tamba L., *Dynamiques urbaines en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 20.

⁸²⁵ *Ibid.*

Kobhio de privilégier l'espace du village, les villes de Yaoundé, Bafoussam et Bangangté sont annoncées par un panneau fléché, rappelant le sens de la cartographie des colons.

Dans *Vacances au pays*, le voyage de retour du cinéaste Jean-Marie Teno prend comme point de départ la ville de Yaoundé, qu'il situe dans le temps : « *Yaoundé. Je suis arrivé ici en 1965* » (VP), alors qu'il est originaire de l'ouest du Cameroun, près de Bafoussam. Yaoundé, rappelons-le, était le site de la première colonisation au Cameroun par les Allemands. De nouveau, nous assistons à un glissement vers la ville coloniale, réfléchissant l'influence très forte de la colonisation.

Alors que Valentin Nga Ndongo a opté pour une perspective historique et sociologique du traitement de l'urbanisme au Cameroun, Ernest Menyomo adopte une approche plus philosophique. Pour lui, la dynamique urbaine africaine répond tout d'abord à une logique émanant « *des vieilles croyances des anciens*⁸²⁶ », à la volonté de construire une résidence pour l'âme des défunts : « *Mais les corps devant être inhumés, ils durent se regrouper autour des tombes ancestrales. Les cimetières furent les premières villes, à l'instar d'Ongola ou Yaoundé, où les Allemands ensevelirent leurs compatriotes décimés par le paludisme*⁸²⁷ ». Le rituel du culte des morts incita à la sédentarisation de la population. Bien que Menyomo donne en exemple les grandes villes qui furent bâties par les colons, remarquons que son propos précède la période de la colonisation. De plus, Menyomo souligne le caractère antérieur de « *la cité des morts* » à « *la cité des vivants*⁸²⁸ », la tradition ancestrale déterminant la naissance des villes. Précisément, le respect de la tradition ancestrale et du culte des morts est particulièrement évident dans *Vacances au pays*, film qui illustre parfaitement, ce phénomène de présence au quotidien des temps antiques (analysé dans la section 4.1.1.). Il offre aussi un contraste majeur avec la conception moderne de l'urbanisation comme vecteur de modernité, de progrès et de civilisation.

⁸²⁶ Menyomo E., 'Philosophie et urbanisation', Elouga M., Nga Ndongo V., & Mebenga Tamba L., *op. cit.*, p. 34.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

4.2.2.2. La représentation de la tradition et l'accueil de la modernité au village

Dans *Sango Malo*, c'est dans l'affrontement que Bassek Ba Kobhio a choisi de montrer la relation ville/village. La ville est associée à l'instruction, le village aux travaux manuels. Bernard Malo, produit tout frais émoulu de l'école normale de la ville, n'est pourtant pas le véhicule de la modernité. Lorsqu'un jeune homme lui demande l'argent du transport et de l'hébergement pour se rendre à la ville afin d'y commencer une nouvelle vie, Malo lui déconseille une telle démarche de façon assez virulente : « *C'est une connerie, beau. Consacre-toi à l'agriculture* » (SM) alors que le jeune assimile les études à la vie citadine : « *Tu ne comprends pas. Je ne peux plus être paysan. J'ai été à l'école jusqu'au cours élémentaire deux, et on n'a pas le droit d'être paysan quand on a été à l'école* » (SM). La vie au village de Lebamzip est au cœur de ce film, vie rudimentaire basée sur l'agriculture. Ce travail de la terre fait partie intégrante de la vie au village et nous est présenté dans une scène où l'instituteur a emmené les élèves défricher un coin de brousse pour pouvoir le cultiver. Le bois recueilli lors du défrichage sera utilisé pour faire la cuisine. Les ustensiles pour la préparation des repas sont typiques : une pierre plate sur laquelle on écrase les condiments avec une autre pierre, lesquels serviront à donner du goût à la sauce⁸²⁹. Tout comme dans la pièce de théâtre *Trois prétendants... un mari*, pendant que les femmes sont occupées à la préparation du repas, une scène du film découvre les hommes qui se prélassent en jouant au « *Songho* », rappelons-le, un jeu en bois avec des cases et des graines dans chaque case, typique dans les villages camerounais, le but étant de récolter le plus de graines possible pour gagner la partie. Le mot « village » apparaît au moins sept fois dans le script du scénario et est présenté de façon méliorative. Par exemple, lorsque le directeur dit au nouvel instituteur : « *Vous aurez tout le temps de vous reposer ici. Le village n'est pas grand et on y vit paisiblement* » (SM). Néanmoins, la tradition affronte la modernité et la supplante. Lorsque Malo choisit le bois sacré comme site de la plantation collective qu'il veut créer, les villageois sont mécontents, ce qui contribuera à justifier son emprisonnement. En effet, le patrimoine ancestral du village, son bois

⁸²⁹ Lors d'une conversation avec des ménagères à Yaoundé, elles nous ont révélé qu'elles préféraient utiliser la pierre pour écraser les condiments plutôt que le robot électrique. Elles nous ont assuré que le goût est différent et bien meilleur lorsqu'on utilise la pierre plate. Nous notons le désir de retenir les méthodes traditionnelles, comme dans les cuisines de grandes restaurations où les chefs écrasent toujours au pilon les herbes et épices (LR).

sacré, doit être protégé, soit une façon de plus de faire obstacle à l'intrusion de la modernité.

De même, dans *La Reine Blanche*, le cinéaste adopte un procédé identique de visualisation du village, emblème dynamique des valeurs traditionnelles faisant face à la modernité de la ville associée à l'enseignement scolaire, à la différence que l'espace géographique est explicité dès le début du documentaire. Ainsi, nous apprenons que la fille de Claude Njiké-Bergeret « *fréquente le lycée français de Douala* », la ville natale de Claude Njiké-Bergeret « *née en 1943 à Douala au Cameroun* » (RB). Cet effort de situer avec précision l'espace géographique semble quelque peu contredire l'ouvrage critique de Caroline Eades. Ce documentaire est entièrement filmé, ouvertement et sans retenue dans l'espace de plusieurs villages de l'ouest du Cameroun et principalement à « *Konchouba* » où réside Claude Njiké-Bergeret. Dès les premières scènes, nous découvrons son lieu d'habitation dans un espace rural : une maison au toit de tôles en plein milieu de la nature. La caméra se focalise sur l'intérieur de la maison qui est présenté comme rudimentaire : une table avec des bancs et une cheminée dans laquelle Claude Njiké-Bergeret a fait chauffer de l'eau dans une bouilloire. C'est une scène typique de village dont la vie est rythmée par le travail au champ. *La Reine Blanche* n'y fait pas exception. Claude cultive sa plantation avec d'autres femmes du village avec des outils rudimentaires comme la houe. Le morcellement des parcelles de terre et leur exploitation sont liés dans une certaine mesure au colonialisme : « *Land – its description, control and exploitation – was both the material and the ideological base of colonialism. Possession of land was a matter of material power and political will – troops, administrators, maps, settlers, communication systems, agriculture and industry*⁸³⁰ ». Nous remarquons le parti pris évident du cinéaste dans sa volonté de montrer les répercussions de la colonisation, notamment, par l'introduction de la notion de propriété individuelle. Néanmoins, Claude adopte cette vie traditionnelle en préparant la pâte à pain à la main, et en lavant ses vêtements sur une pierre plate avec de l'eau tirée du puits comme jadis. Le cinéaste semble préconiser un retour à la terre aussi bien pour les masses camerounaises que pour l'intelligensia représentée par Njiké-Bergeret, née au Cameroun, élevée par des parents européens et ayant vécu

⁸³⁰ Featherstone S., *op. cit.*, p. 201.

une partie de sa vie en France. Dans ce documentaire, le village est présenté de façon positive, comme un refuge à l'abri de la modernité et de l'individualisme, gouverné par les nombreux travaux champêtres qui fortifient les liens de la collectivité.

Dans *Vacances au pays*, le rapport ville/village se crispe, tradition et modernité s'entrechoquent. Ebebda est le village dont le sable a servi à construire la ville de Yaoundé. Ce commerce du sable a permis à ce village de s'enrichir, entretenant un commerce de vivres avec la ville de Yaoundé. En effet, lorsque le bac de Nachtigal fonctionnait, de tels échanges étaient possibles. Cependant, un avion a heurté le câble du bac et l'a sectionné. De ce fait, le circuit du bac est coupé depuis cinq ans et le village d'Ebebda se retrouve enclavé, privé de liaisons. L'accès aux moyens de communication est normalement un facteur de prospérité et d'ouverture. Pourtant, l'avion, symbole de modernité, est venu perturber la vie florissante de ce petit village et l'a réduit à un état de pauvreté extrême, avec la complicité de l'indigence des autorités locales. Les réparations du bac ont seulement commencé. Un villageois explique que la route nationale passait ici et liait la ville de Bafoussam à leur village, mais qu'elle n'est plus usitée et réduite depuis à l'état de piste. L'accès à d'autres villes, comme celle d'Obala est restreint. Le narrateur souligne que la réparation du bac s'étalera « *sur une décennie* » (VP).

Le village est mis en opposition à la ville : « *Plus loin que ce chaos urbain, il y avait le village de nos grands-parents, que l'éducation au lycée disait condamné à disparaître à brève échéance. Ce lieu symbolisait l'archaïsme que nous devons rejeter pour espérer un jour devenir modernes* » (VP). L'espace urbain s'attire une qualification péjorative. Il est synonyme de désordre, alors que le village, soi-disant condamné à la destruction, est toujours en vie. Certains villages occupent même une position stratégique, tel Ebebda grâce à son fleuve, la Sanaga, et le village de Nachtigal où se trouvait l'ancien bac pour traverser ce fleuve. Lors d'un entretien avec un habitant de ce village, ce dernier s'exclame : « *C'est mon village. J'y reviens de temps en temps, je peux même dire assez régulièrement* » (VP). Ces propos reflètent à quel point l'appartenance à un terroir est très forte au Cameroun. Visiter le lieu de son enfance, retourner aux sources est une démarche primordiale accomplie par le cinéaste le temps des vacances dans son village natal « *Bandjoun* » (VP).

Pourtant, pour certains Camerounais le village est synonyme de « *barbarie* » et l'évolution est liée à la « *solidarité* » (VP) comme le rapporte l'entretien avec un habitant du village d'Ebebda : « *Quand l'arrondissement est nouvellement venu les gens se comportaient comme au village, mais avec l'habitude maintenant les gens se comportent en citadins* » (VP). D'ailleurs, au Cameroun, le terme « villageois » est une insulte pour qualifier les manières rustres d'un individu.

Puisque les jeunes préfèrent habiter en ville, certains villages organisent des événements qui servent d'une part à ramener les enfants au village, et d'autre part à l'amélioration de la qualité de vie au village. Le narrateur explique les raisons de cet exode rural, notamment « *Depuis les années cinquante, quitter le village pour la ville c'était tourner le dos à l'archaïsme. De ceux qui partaient, très peu revenaient. Et pour les parents restés au village, c'était douloureux* » (VP). Pour pallier ce manque, les jeunes ont créé, au début des années soixante-dix, « *le congrès de développement* » (VP) dont le but, nous explique le narrateur, était de « *réconcilier leurs parents avec ce monde nouveau qui les privait de leurs enfants* » (VP), et « *dont l'ambition était de rapprocher les générations et de créer un espace de réflexion et de médiation pour aplanir les problèmes que posait cet exode* » (VP). Cette initiative, qui se voulait moderne, affublée de son appellation « *développement* », revêtait à sa création l'aspect traditionnel de la palabre. Le narrateur explique que de son enfance, il garde un merveilleux souvenir de l'assemblée générale de ce congrès où chacun pouvait exprimer ses doléances et où par vote les problèmes du village pouvaient être résolus démocratiquement. Pourtant, de nos jours, un villageois interrogé décrit cette assemblée comme « *un lieu de débauche dans lequel on ne donne pas de conseils* ». Au début de sa création, le déroulement de ce congrès incluait une messe, un match de football et un bal de clôture. De nos jours, il existe un marathon, une foire, des jeux d'argent et ce que le narrateur appelle « *la déesse des temps modernes* » (VP), la publicité. Il déplore maintenant cette réunion qui dure très peu de temps : « *C'est ça l'assemblée générale aujourd'hui. Moins de réflexion, moins de concertation. Place à la consommation. En avant la musique, vive la modernité et que la bière coule à flot* » (VP). La modernité, telle qu'elle s'est infiltrée dans le monde africain, a engendré un individualisme pervers, qui affecte profondément la structure du village africain. Par conséquent, le village, structuré par un maillage de familles alliées par les travaux

agricoles, ne peut être que réfractaire à la modernité, ou lui réserver, au mieux, un accueil sceptique. Le cinéaste déplore les effets de la modernité et s'enveloppe dans la nostalgie de la vie d'antan au village, où la notion de collectivité prédominait.

4.2.2.3. Ruralisation de la ville

Clando appréhende l'espace ville/village de façon originale. En effet, bien que le film soit tourné dans l'espace de la ville de Douala au Cameroun, ou à Cologne en Allemagne, la notion de village est présente tout au long du film par des rétrospectives de la vie au village du personnage principal, et plus particulièrement des réunions de cotisation appelées « tontines⁸³¹ ». Il s'agit d'une épargne entre personnes, habituellement d'un même village ou d'une même famille, qui vont cotiser chaque semaine ou chaque mois une somme d'argent. A intervalles fixes, le montant total de cette tontine sera versé à l'un des participants. Cette épargne resserre la dépendance des membres d'un même village puisqu'ils doivent se rencontrer à intervalles réguliers et comme le développent les différents flash-backs, les tontines permettent aussi de se tenir au courant des nouvelles affectant les membres d'un même regroupement. Comme l'établit la recherche d'Alain Henry *et al*, ces associations font appel à « (...) la confiance, la solidarité et la prévoyance⁸³² ». Ainsi, dans l'espace de Cologne, Anatole Sobgui perpétue la tradition de regroupement en tontine. Cette ruralisation de l'espace citadin est un exemple frappant de syncrétisme : « *La coupure d'avec le milieu rural et la confrontation avec une réalité urbaine, que les citadins de fraîche date appréhendent mal dans sa nouveauté et sa complexité, conduisent ceux-ci à créer de nouvelles formes de solidarité*⁸³³ ». Au Cameroun, ces communautés financières s'instaurent selon le village d'origine ou par ethnie. Ces associations présentent un caractère sécurisant en réponse à l'insécurité des villes par le regroupement en tribu, comme le souligne Nga Ndongo. Elles « *favorisent le tribalisme urbain*⁸³⁴ » et de ce

⁸³¹ Alain Henry *et al* établissent son origine : « Le mot “ tontine ” employé en français tire son nom d'un banquier napolitain, Lorenzo Tonti, qui passe en Europe pour être son créateur ».

Henry A., Tchente G-H., Guillerme-Dieumegard P., *Tontines et banques au Cameroun*, Paris, Editions Karthala, 1991, p. 8.

⁸³² *Ibid.*, p. 9.

⁸³³ Nga Ndongo V., *op. cit.*, p. 27.

⁸³⁴ *Ibid.*

fait n'encouragent pas l'ouverture mais le « *repli sur soi (...) repli identitaire, (...) négation de l'autre*⁸³⁵ ». Dans les pays de migration, ces regroupements naturels s'effectuent d'avantage à l'échelle nationale que tribale⁸³⁶. Loin d'être un manque d'ouverture vers l'autre, ces associations entraînent selon nous un syncrétisme de deux cultures, d'une part, celle de ces participants et, d'autre part, celle du pays adopté, les membres de la tontine parlant souvent dans la langue du colonisateur marquant un syncrétisme culturel : « *D'origine traditionnelle, elles se sont adaptées aux contraintes de la modernité*⁸³⁷ » qui à son tour « *s'enracine aussi dans la force d'une tradition*⁸³⁸ ». Le prolongement en ville de pratiques rurales, telles les tontines, revient à puiser dans le patrimoine traditionnel pour d'une part garder ses racines et d'autre part faire face aux problèmes grandissants de la vie citadine. Ainsi, la surprenante mise en œuvre d'institutions traditionnelles dans un espace urbain moderne, tel que le filme *Clando*, suggère une forme de ruralisation de la ville.

4.2.3. Espace régional

Dans l'espace régional, la caméra nous introduit au cœur même du Cameroun et nous révèle comment par l'habitus culinaire, vestimentaire et linguistique, le peuple réussit à préserver son identité. Colonisation et modernité trouvent ici leurs limites.

4.2.3.1. Habitus culinaire

Une constante dans trois films de notre corpus est la référence à un produit de consommation courante au Cameroun. Il s'agit du vin de palme, un vin de couleur blanchâtre, produit à partir de la sève de palmiers qui fermente rapidement. Ce vin est bu tout particulièrement au village puisque ce dernier est le site de sa production.

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ Lors d'un entretien en février 2010 avec monsieur Fotsop, résident à Londres depuis cinq ans et originaire de l'ouest du Cameroun, il nous a été révélé qu'à Londres, les tontines ont lieu à l'échelle nationale du Cameroun et non tribale, par quartier à Londres, sans doute parce que les regroupements par ethnie ne suffiraient pas pour constituer une tontine (LR).

⁸³⁷ Henry *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁸ *Ibid.*

D'un côté *Sango Malo* et *La Reine Blanche* nous renseignent sur les circonstances dans lesquels ce vin est bu, de l'autre, *Vacances au pays* nous décrit sa fabrication. Ainsi, pour conclure une alliance de mariage, du vin de palme sera consommé et scellera l'alliance comme nous le voyons dans *Sango Malo* lors de la rencontre entre Malo et les parents de sa fiancée, Edwige Ngo Bakang. Dans *La Reine Blanche*, Claude Njiké-Bergeret explique qu'à son retour au Cameroun, elle et ses parents sont allés rendre visite au chef du village qui leur a donné du vin de raphia, autre nom pour le vin de palme. Ce vin n'est pas seulement consommé lors des grandes occasions. Nous nous sommes interrogée sur son développement et sa commercialisation, vu sa vulgarisation, et l'influence possible de la colonisation dans son expansion.

Le développement des dérivés du palmier est expliqué dans l'ouvrage *Les Français en Afrique noire – de Richelieu à Mitterrand* en ces termes. Il estime l'exportation de l'huile de palme à partir de l'Afrique occidentale à 20 000 tonnes en 1820 et à plus d'un million en 1880⁸³⁹ : « *L'huile de palme était, en effet, de plus en plus demandée en Europe, notamment en Angleterre, ainsi qu'aux Etats-Unis. Elle n'était pas encore utilisée dans l'alimentation, mais elle servait déjà à la fabrication de savons ou de bougies, et aussi de lubrifiants (le machinisme prenant de l'essor)*⁸⁴⁰ ». Bien que cette citation concerne l'utilisation externe des dérivés du palmier, son développement assura la consommation de ses composants internes. Ainsi au Cameroun, le vin le plus prisé par les villageois est le vin de palme. Le cinéaste de *Vacances au pays* nous en révèle le secret. Il est produit à partir d'un palmier qui est saigné à la base et dont la sève est recueillie goutte à goutte dans une bouteille mise au pied de l'arbre. Pourtant, vers la fin de ce documentaire, nous découvrons plusieurs spots publicitaires pour trois bières fabriquées au Cameroun : la « Trente-trois Export », la « Beaufort », et l'« Amstel ». Puis, nous voyons la publicité pour la bière « Mützig ». Ces bouteilles de bières concurrencent les produits agricoles du terroir et illustrent la dualité qui oppose, dans ce domaine, tradition et modernité.

Dans *Sango Malo*, l'alimentation concerne principalement la consommation de denrées à l'état brut telles que bananes, papayes, puisqu'elles sont cueillies

⁸³⁹ Biarnès P., *op. cit.*, p. 98.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

directement sur les arbres. Aucun plat culinaire consommé en famille n'est montré dans ce film⁸⁴¹. Par contre dans le documentaire *La Reine Blanche*, une des premières scènes nous présente la famille de Claude Njiké-Bergeret qui prend son petit-déjeuner. Il est surprenant de constater dans cet espace rural le mélange de l'ancien représenté par le cadre rudimentaire de ce petit-déjeuner et la modernité de ce dernier : une miche de pain, une boîte de sardines et du chocolat à tartiner. Nous remarquons que la plupart des membres de la famille de Claude ne mangent pas à la même table, mais chacun de son côté, la nourriture étant servie dans une gamelle. C'est l'unique film de notre corpus qui projette un semblant de vie en famille. La société camerounaise collectiviste par ailleurs se révèle très individualiste dans ce domaine.

C'est principalement par analogie que l'espace culinaire est introduit dans *Clando*, avec l'histoire du chasseur. A cause de la sécheresse, le chasseur est parti du village pour gagner sa vie en ville : « *Chacun lui avait donné ce qu'il pouvait : un œuf, une poignée d'arachide ou une noix de cola* » (C). Cet espace culinaire est typique du Cameroun. La noix de cola est un en-cas souvent partagé entre amis ou pour sceller un contrat, et l'arachide est une denrée de base qui fait partie de nombreux plats camerounais. Tout comme pour les dérivés du palmier, nous souhaitons établir le lien entre le développement de l'arachide et la colonisation. Selon Pierre Biarnès la culture de l'arachide remonte au milieu du 19^{ème} siècle : « *En 1837, un premier envoi de « pistaches de terre », comme on appelait alors l'arachide, fut fait sur la France à titre expérimental par un commerçant coréen dénommé Jaubert*⁸⁴² ». Importée d'Amérique du sud par les Portugais qui l'implantent dans leurs comptoirs, elle fut développée plus tard par des commerçants bordelais ainsi que par des cultivateurs de l'Ariège implantés au Cameroun. Son développement s'accrût rapidement en Afrique si bien qu'« (...) en 1840, on en chargea tout un bateau ; en 1854, les exportations étaient déjà de l'ordre de 5 000 tonnes et on avait créé un premier organisme de prêt pour en faciliter la commercialisation⁸⁴³ ». Tout comme pour l'huile de palme, la production de l'arachide servait avant tout les intérêts des colons

⁸⁴¹ La famille camerounaise prend rarement ses repas ensemble réunie. A la fin de la préparation du repas, la nourriture est divisée dans des assiettes et chacun mange quand il le souhaite. Les repas en famille n'ont lieu que dans les grandes occasions ou si un invité de marque partage le repas de la famille. Dans ce cas, les enfants mangent souvent à part (LR).

⁸⁴² Biarnès P., *op. cit.*, p. 85.

⁸⁴³ *Ibid.*

qui développèrent son exploitation et sa commercialisation⁸⁴⁴. Il n'est donc pas surprenant que la culture de l'arachide soit tant développée en Afrique et que sa présence soit une constante dans la production culturelle cinématographique au Cameroun.

Le piment est un autre ingrédient primordial dans la gastronomie camerounaise et introduit dans *Clando* sous la forme d'une histoire, racontée par le patron d'Anatole lors de la visite d'un de ses amis étudiants :

- Il y avait dans le village un homme qui détestait le piment, et un jour il en trouva un entier dans sa soupe.
- Mais le piment entier, ça ne fait rien.
- Oui mais, furieux contre sa femme, vous savez, il a pris le piment et l'a jeté dans le feu au milieu de la pièce.
- Et alors ?
- Alors le pauvre, il a dû passer la nuit dehors sous le froid. Et pendant plusieurs jours, il n'a pas pu refaire le feu chez lui (...). Il ne faut pas jouer avec le feu mon ami. Trop compliqué pour les étudiants et les opposants du dimanche (C).

Cette analogie du piment qui symbolise ici le régime piquant de Paul Biya est révélatrice. Le patron d'Anatole souhaite faire comprendre à l'étudiant que si l'on s'oppose à ce régime, on risque de se trouver dans une situation pire que de consommer du piment.

Au contraire de *Clando*, c'est dans le visuel que l'habitus culinaire est introduit dans *Vacances au pays* qui, rappelons-le, rapporte le retour du cinéaste Jean-Marie Teno dans son village natal. Il nous montre le produit de la vie agricole au village. Nous voyons aussi bien des denrées à l'état brut, comme des régimes de plantain, que des femmes qui cuisent ce plantain au gril au bord de la route. Des marchands ambulants transportent de la nourriture dans un panier sur leur tête ou dans un chariot de fortune. La distribution de ces denrées est annonciatrice d'un espace tropical pauvre, puisqu'elles ne sont pas vendues dans des boutiques, mais au bord de la route pour éviter les frais de location d'un magasin. Au village, du maïs et du cacao sont mis à sécher au bord de la route, et du manioc sec et réduit en poudre est vendu à l'étalage.

⁸⁴⁴ L'arachide est un des éléments de base de la gastronomie camerounaise. Le plat le plus commun est le riz à la sauce arachide. Cette denrée alimentaire entre dans la préparation de nombreux plats camerounais. Il sert à épaissir et à relever le goût de la sauce (LR).

Puis la caméra se focalise sur une scène nous présentant une recette faite avec du manioc fermenté et cuit dans des feuilles de palmier. Ce plat vendu aux abords de la route s'appelle « bâtons de manioc ».

Nous pouvons conclure de ces scènes que le Cameroun est un pays riche en ressources agricoles et que la tradition culinaire occupe une place importante dans le cœur de la population camerounaise. Néanmoins, Jean-Marie Teno souligne que la modernité gagne du terrain même dans l'espace culinaire : « *C'est aussi l'occasion de faire des provisions, des fruits et des légumes pour ceux qui vont vers la ville d'une part et d'autre part du pain et des boîtes de conserve, afin de rapporter aux gens du village des signes de modernité* » (VP). En général, la modernité cohabite avec la tradition culinaire au Cameroun, denrées fraîches et boîtes de conserves. Cependant, telle que représentée dans le corpus cinématographique sélectionné, la société camerounaise demeure très traditionnelle dans l'utilisation des denrées non raffinées plutôt que des produits alimentaires de fabrication industrielle. Ceci s'explique, d'une part, d'un point de vue économique : les denrées alimentaires à l'état brut sont beaucoup moins chères que les conserves. Mais, d'autre part, dans un souci de retenir le patrimoine gastronomique traditionnel, la confection et la consommation des plats traditionnels sont avant tout prisées par la population camerounaise.

4.2.3.2. Habitus vestimentaire

Dans *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon souligne le mimétisme vestimentaire de l'Africain qui veut ressembler à l'Européen. Nous allons établir si notre corpus d'étude confirme la pensée de Fanon :

Porter des vêtements européens ou des guenilles à la dernière mode, adopter les choses dont l'Européen fait usage, ses formes extérieures de civilité, fleurir le langage indigène d'expressions européennes, user des phrases ampoulées en parlant ou en écrivant dans une langue européenne, tout cela est mis en œuvre pour tenter de parvenir à un sentiment d'égalité avec l'Européen et son mode d'existence⁸⁴⁵.

⁸⁴⁵ Fanon F., *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 19.

Dans *Sango Malo*, nous observons le contraste extériorisé entre, d'une part, la population non instruite aux vêtements bigarrés, typiques de l'espace africain et, d'autre part, les deux personnages principaux, le directeur de l'école Sango et le professeur Malo qui sont tous les deux habillés en costume européen. Il semblerait que le savoir soit associé à l'habillement européen, réplique des entités coloniales. Il en est de même dans *La Reine Blanche*, où Claude Njiké-Bergeret, ses deux fils et son amie camerounaise Emilienne Kontchou, qui ont fait des études supérieures en France, sont les seuls à ne pas porter les vêtements locaux et de ce fait affichent leur appartenance à l'espace européen bien que, comme nous l'avons vu, dans d'autres domaines, Njiké-Bergeret revendique son identité africaine. Dominic Thomas illustre comment par l'habillement « (...) *the colonized and the colonizer, immigrants and receiving countries are transformed by and in diasporic, multicultural, and transnational spaces*⁸⁴⁶ ». Dans *La Reine Blanche*, le chef du village en habit traditionnel, ainsi que le reste de la population, communiquent ainsi leur résistance à cette domination. Il en est de même lors des festivités où ont lieu des danses traditionnelles. Les danseurs sont revêtus de vêtements traditionnels, de coquillages et de graines qui, en harmonie avec leurs mouvements, produisent des sons marquant le rythme de la danse.

Clando a l'originalité de nous présenter le personnage principal Anatole Sobgui dans deux types d'habits dans l'espace du Cameroun. Il apparaît d'abord comme chauffeur de taxi avec une chemise en tissu pagne. Puis, quand le film nous le présente dans son emploi précédent en qualité d'informaticien, représentant de la modernité, il porte chemise et cravate à l'européenne. Il semblerait que dans l'espace de l'Afrique, tout emploi considéré comme intellectuel (informaticien) s'accompagne de vêtements européens, alors que dans les emplois ouvriers (chauffeur de taxi) les autochtones portent des vêtements traditionnels. Par contre, dans l'espace de l'Allemagne, Anatole Sobgui ne se dépare pas de ses vêtements africains, ambassadeurs de son intériorité, même lorsqu'il aide sa petite amie Irène à résoudre un problème informatique dans son bureau. Les différents Camerounais évoluant dans l'espace de l'Allemagne portent tous des vêtements traditionnels. Il en est de même des Européens qui, dans l'espace de l'Allemagne, assistent à un

⁸⁴⁶ Thomas D., *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Indiana, Indiana University Press, 2007, p. 156.

événement culturel africain et qui se démarquent par le port de l'habit traditionnel africain. Nous notons par ce vêtement le fort désir de revendiquer l'identité africaine dans l'espace de l'Allemagne.

Vacances au pays filme sur le vif la vie des habitants à Yaoundé, sur la route en direction de l'ouest en passant par Ebebdja, pour arriver dans le village natal du cinéaste, Bandjoun. A Yaoundé, nous remarquons un mélange d'habits traditionnels et de vêtements européens. Dans les villages, plus homogènes, les autochtones s'habillent de manière traditionnelle. Néanmoins, lors des entretiens avec le cinéaste, les autochtones ont revêtu l'habit européen. Le sous-préfet d'Ebebdja est en costume, fidèle à l'image des colons qui occupaient des postes dans l'administration. Le cinéaste lui-même, bien que critiquant âprement la modernité, ne porte peut-être pas la cravate, mais un pantalon et une chemise à l'européenne. Cependant, nous devons faire une distinction entre les habitants portant des vêtements européens chics, costume-cravate, et ceux qui portent des vêtements européens défraîchis⁸⁴⁷. Néanmoins, lors des fêtes du village, les femmes revêtent le vêtement traditionnel, une grande robe longue dans le même tissu représentatif d'un même village. Lors des danses traditionnelles, les danseurs portent des masques, symbole par excellence de la tradition africaine, comme le souligne Kadiatu Kanneh : « *Oral and traditional cultures offer themselves up for visual de-coding in the drama of landscape and environment ; in the contours of masks and art forms* »⁸⁴⁸. L'opposition entre tradition et modernité en matière vestimentaire est particulièrement évidente dans ce documentaire.

La notion de friperie offre un angle d'analyse pertinent pour notre propos. En effet, selon Fodouop, « *depuis une trentaine d'années, le marché de la friperie vestimentaire occupe le devant de la scène* »⁸⁴⁹. Nous allons examiner sa transcription spatiale et ce qui en fait sa popularité par rapport aux vêtements

⁸⁴⁷ Les autochtones achètent souvent des vêtements à la friperie au marché. Ces vêtements viennent d'Europe en ballots comme don, et sont revendus à bas prix. Par exemple, une jupe coûtera l'équivalent de soixante-dix pence, un pantalon une livre et une chemise cinquante pence. En comparaison, un habit traditionnel coûtera environ cinq livres pour le tissu et six livres pour la confection. Nous comprenons mieux pourquoi une bonne partie de la population s'habille en habits européens, plus par souci économique que par choix (LR).

⁸⁴⁸ Kanneh K., *op. cit.*, p. 19.

⁸⁴⁹ Fodouop K., *Le marché de la friperie vestimentaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 13.

traditionnels. Deux dates pivots inscrivent le marché de la friperie dans l'espace du Cameroun. Tout d'abord, la crise économique de 1986 et la dévaluation du franc CFA en janvier 1994⁸⁵⁰ qui diminuèrent le pouvoir d'achat du consommateur. Par conséquent, l'autochtone à la recherche de vêtements à moindre coût se tournera vers la friperie vestimentaire. Néanmoins, il convient de souligner que l'origine de la friperie au Cameroun remonte au protectorat franco-britannique : « *Apparue au Cameroun au cours des premières années du protectorat franco-britannique, l'offre de la friperie n'a cessé d'y croître en quantité et en variété. A l'heure actuelle, elle frappe les observateurs avertis par son abondance et sa diversité*⁸⁵¹ ». Cette notion d'abondance et de diversité retient notre attention. L'approvisionnement vestimentaire vient principalement de l'Europe et de l'Amérique du Nord avec une prépondérance pour la Belgique, la France, l'Allemagne, les Pays-Bas et l'Italie⁸⁵². Juste avant l'Indépendance, le Cameroun importait 5 000 tonnes d'habits usagés. En 2003-2004, il en importait 24 311 tonnes. Depuis l'Indépendance, le marché de la friperie s'est étendu aux chaussures, soit un tonnage total de 38 173⁸⁵³. Certains articles sont neufs, d'autres d'occasion. Suivant l'état du vêtement, il est question de « diamant », « d'articles de premier choix », « d'articles de deuxième choix », « d'articles de troisième choix » ou de « kumagna », c'est-à-dire des articles très usés⁸⁵⁴. Ceci n'est pas seulement un phénomène des villes puisque le cadre spatial de la friperie s'est aussi étendu au village. De plus, le Cameroun approvisionne en friperie les pays limitrophes. Ce commerce traverse aussi les couches sociales :

En fait, les vêtements d'occasion comptent aujourd'hui des millions de consommateurs dans toutes les couches sociales des populations rurales et urbaines du Cameroun. Fonctionnaires, cultivateurs, ouvriers industriels, chasseurs, guérisseurs, employés du secteur moderne privé, petits entrepreneurs indépendants, militaires, écoliers, étudiants et ménagères y tirent leurs tenues de travail, de voyages, de vacances, de classes et même de baptêmes ou de mariages⁸⁵⁵.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 23. L'antériorité de la naissance du marché de la friperie en Afrique est soulignée dans l'ouvrage de Fodouop. Elle remonte au 19^{ème} siècle lorsque des particuliers confièrent leurs vêtements usagés à des associations caritatives telles que la Croix rouge ou le Secours Catholique. Fodouop condamne le caractère frauduleux de ces associations qui, selon elle, au lieu de donner gratuitement ces vêtements aux personnes dans le besoin, se seraient enrichies à leurs dépens en faisant des bénéfices. Mais puisque notre étude se situe au Cameroun, nous prenons comme point de départ le protectorat franco-britannique.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 23-25.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.14.

Il existe différentes raisons à cet engouement. Tout d'abord, nous l'avons déjà mentionné, il s'agit d'un souci d'économie. D'autre part, l'industrie locale de la confection est insuffisante pour satisfaire la demande. Enfin, « *la fascination de nombreux Camerounais pour le “Made in Europe” et/ou “Made in USA”*⁸⁵⁶ ». Cette fascination reflète les puissants liens coloniaux qui existent toujours et l'attrait de la modernité. Cependant, le 29 juin 1988, un arrêté gouvernemental tenta d'interdire l'importation et la distribution de la friperie dans un effort de soutien à la confection locale. Mais des réseaux clandestins d'importation rendirent caduque cette interdiction, si bien que la loi fut abrogée le 18 mars 1992⁸⁵⁷. Néanmoins, toute la population locale n'adhère pas au port de vêtements provenant de la friperie :

Si les chefs et les nobles locaux ont une telle attitude à l'égard des vêtements européens, c'est parce qu'ils estiment que ces vêtements ne confèrent pas à ceux qui les portent de la notoriété comme les boubous ou les pagnes africains (...). En outre, dans la partie sud du Cameroun, posséder un boubou brodé sans manches ou un grand pagne de coton teinté à l'indigo est pour les habitants, à cette époque, un signe de richesse et/ou de noblesse.⁸⁵⁸

Paradoxalement, le vêtement africain devient ainsi synonyme de richesse, tandis que le vêtement européen, dégradé et dégradant, est l'indice de petits revenus⁸⁵⁹. Mais ce sont l'adaptation aux conditions de vie et l'amalgame de la tradition qui ont retenu notre attention. En effet, le système de troc ou de marchandage existe en Afrique depuis des siècles. Le marchandage des articles de friperie s'inscrit dans la tradition orale et les échanges qui s'opèrent tôt le matin lors des achats à la criée, « *Venez profiter de nos bas prix, venez profiter du grand déballage* » et qui font l'objet de négociations :

Aux clients hésitants, les détaillants posent souvent la question « *Combien voulez-vous ou pouvez-vous payer ?* » donnant ainsi l'impression que la marchandise n'est pas payée à sa vraie valeur. Il arrive même que les détaillants se rapprochent des clients, les tiennent par la main, leur donnent des explications sur l'article convoité, proposent eux-mêmes une réduction de

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 23-24.

⁸⁵⁹ A notre époque, le port du boubou ou du pagne est toujours un signe de richesse extérieure. Plus un vêtement est brodé, plus il est cher. Ces vêtements sont portés lors de cérémonies officielles, de mariage, de deuil ou dans la vie de tous les jours pour marquer son appartenance à une certaine couche sociale. Les personnes ayant la cinquantaine et plus privilégient ce genre d'habillement, les jeunes les portent aussi. Un Européen portant l'habit traditionnel africain montre son appartenance à la société africaine et sera beaucoup plus facilement intégré à celle-ci (LR).

prix ; ils les rappellent quand ils veulent s'éloigner, les questionnent à nouveau, laissent le premier article de côté pour leur proposer un autre jugé moins cher et par conséquent à la portée de leur bourse⁸⁶⁰.

Ce mélange de tradition (proximité du contact oral et gestuel) et l'adaptation à la situation économique (par le biais de la friperie, elle-même d'origine occidentale) caractérise la société camerounaise en pleine mutation. En effet, ce secteur d'activité tient son succès au fait que la friperie ne nécessite pas de diplômes particuliers ni de capital d'investissement élevé. De plus, il a l'avantage d'être ouvert à toutes les couches de la population et génère d'autres emplois (livraison et entrepôt de la marchandise)⁸⁶¹. Ici, la tradition orale trouve sa pleine expression au sein d'un marché représentatif de la modernité occidentale, ou plus exactement de son image par le vêtement.

4.2.3.3. Habitus linguistique

L'espace linguistique de *Sango Malo* est divisé en deux langues : le français par l'ancienne appartenance à l'espace colonial de la France, et le bassa, une des langues locales du Cameroun. L'espace colonial est prédominant, certainement pour une question d'audience mais aussi dans un souci de mimétisme comme l'explique Frantz Fanon dans le contexte antillais, mais pertinent ici : « *Le Noir Antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française*⁸⁶² ». Nous comprenons l'acharnement de Sango, le directeur de l'école à enseigner la langue française à ses élèves. Cependant, l'espace de la langue bassa ponctue le dialogue à intervalles réguliers, à sept reprises. L'irruption de la langue locale, ajoutée à la topographie, livre des indices précieux pour situer le tournage du film, sans doute dans la région Makak, au centre du Cameroun. Les différents personnages du film sont souvent apostrophés par leur nom de famille plutôt que par le prénom, ce qui illustre la prédominance du patronyme dans la société camerounaise : « *Mes félicitations Malo* », « *Bonjour,*

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 96-97.

⁸⁶¹ Nous avons remarqué une forte prédominance du sexe masculin dans le marché de la friperie. Fodouop en explique les raisons : il faut une certaine force physique pour porter les ballots de vêtements et de longues heures de travail sur place sans pouvoir s'occuper du foyer (p. 73-74) (LR).

⁸⁶² Fanon F., *op. cit.*, p. 14.

*monsieur Malo Malo*⁸⁶³ *Bernard* » (SM). Remarquons que le nom de famille est mis en épithète pour en souligner l'importance. C'est une ancienne pratique dans l'administration française, assimilée dans le registre des classes sociales modestes, par souci d'hyper-correction. De nouveau, l'instituteur qui s'adresse à sa future épouse l'appelle par son nom de famille plutôt que par son prénom Edwige : « *Ngo Bakang, toi par ici !* » (SM) s'exclame Malo. Ce patronyme est un nom bassa, le préfixe « *Ngo* » signifiant « fille de »⁸⁶⁴ par conséquent « fille de Bakang ». Ainsi, marquer l'appartenance à une famille et la filiation est particulièrement important au Cameroun.

La Reine Blanche a aussi été tourné en deux langues : la langue française qui occupe la majorité du script et la langue bangangté, l'une des langues parlées dans l'ouest du Cameroun. La première indication linguistique s'entend dans le nom de l'héroïne révélé dès la deuxième scène : « *Claude Njiké surnommée ici Ntecheu, un titre de noblesse* » (RB). « *Ntecheu* » est un surnom, équivalent à « *Ndap* »⁸⁶⁵ dans l'ouest du Cameroun. Il signifie « celle qui tisse des liens ». Le qualificatif, « *un titre de noblesse* », nous renseigne sur le statut du principal protagoniste du film. La tribu des Bangangté est réputée au Cameroun pour son observance des traditions de ses ancêtres. Claude n'a pas échappé à la règle, puisqu'elle possède un surnom dans la langue locale. De plus, elle s'exprime non seulement en français mais aussi en bangangté. En effet, « *Claude parle la langue des Bangangté depuis son enfance* » (RB). Ce documentaire enregistre plusieurs propos en langue bangangté, le plus souvent par Njiké-Bergeret qui dit le parler comme une autochtone. Comme l'a exprimé Fanon, « *parler une langue, c'est assumer un monde, une culture* »⁸⁶⁶. Njiké-Bergeret assume parfaitement sa double appartenance culturelle. Mais il n'en est pas de même des autochtones. La voix off en français du narrateur camerounais offre une piste d'analyse intéressante pour notre propos. En effet, il s'exprime en langue française à l'imparfait, alors que Njiké-Bergeret habite toujours au Cameroun. Eades souligne la portée non anodine de l'emploi de l'imparfait dans le cinéma africain :

⁸⁶³ Les noms propres duala sont souvent répétés dans le patronyme (LR).

⁸⁶⁴ Entretien avec Georgette Ngo Bangweni, traductrice à Yaoundé (LR).

⁸⁶⁵ Pour la signification de « *ndap* », voir annexe : rapport de fiançailles à Yaoundé.

⁸⁶⁶ Fanon F., *op. cit.*, p. 30.

Le voyage devient une fixation interminable et infigurable qui refuse la métaphore qu'est le langage. Les lieux du souvenir existent, mais l'espace de l'expérience a disparu. Le cinéma post-colonial souligne la rupture que constitue ce traumatisme par l'utilisation de signes qu'on pourrait qualifier d'indices : le fondu enchaîné pour marquer les ellipses spatiales et temporelles (dans *Chocolat*), la voix-off à l'imparfait (dans *l'Amant*), l'utilisation d'acteurs non professionnels (dans *Les Oliviers de la justice*), l'insertion d'une image dans l'image (photographies et films d'amateurs mensongers ou tronqués dans *Muriel*) prouvent l'impossibilité d'articuler deux espaces en dehors des techniques – de l'artifice – du récit cinématographique⁸⁶⁷.

Ainsi, nous voyons la difficulté ou la réticence du narrateur à réunir deux espaces, d'une part, celui du pays natif des parents de Claude, la France et, d'autre part, le pays de la naissance de Claude, le Cameroun. Pourtant, Claude et ses enfants ont adopté le parlé français des Camerounais. Interrogé sur la polygamie, Rodolphe, le fils de Claude, issu d'une union polygame s'exprime en ces termes : « *D'avoir beaucoup de femmes, ce n'est pas bien, parce que tu es en train de menacer les femmes comme ça, si ça plaît les femmes là [sic], tant pis pour eux, mais moi je ne veux pas être polygame* ». Le terme « *menacer* » est employé dans un sens un peu différent au Cameroun. Il emporte l'idée d'ennuyer plutôt que d'intimider. Les écarts de grammaire sont aussi courantes à l'oral comme l'emploi de « les » au lieu de « aux », et « eux » à la place de « elles », le masculin et le féminin s'inter-changeant à volonté dans le registre camerounais. Ces créations lexicales et la déformation du français saisissent dans sa réalité la société camerounaise à un moment donné de son histoire, une société postcoloniale, profondément affectée par l'influence de la colonisation, mais qui résiste à l'envahisseur en créant son propre registre lexical.

Dans *Clando*, l'espace linguistique est le plus riche de notre corpus cinématographique, puisqu'il cumule quatre langues : tout d'abord l'espace de la langue française, qui couvre les trois-quarts des dialogues et monologues. Puis l'espace de la langue allemande, lorsque le protagoniste Sobgui Anatole se rend en Allemagne. Toutefois, très peu de scènes s'entendent en langue allemande, excepté à l'aéroport en Allemagne et dans le bureau de la petite amie allemande d'Anatole Sobgui. L'espace du bangangté survient très tôt dans le film, lors d'une réunion de cotisation entre les autochtones d'un village de l'ouest camerounais. Dans l'espace

⁸⁶⁷ Eades C., *op. cit.*, p. 154.

de l'Allemagne, premier colonisateur du Cameroun, les réunions de tontines se déroulent en français et en bangangté. Nous notons l'effort continu pour maintenir la tradition, affirmer son identité culturelle en parlant dans sa langue vernaculaire dans l'espace du colonisateur, sachant que, selon Fanon : « *Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine*⁸⁶⁸ ». Aussi la langue allemande est-elle pratiquement effacée du film, alors qu'une grande partie du tournage est effectuée en Allemagne. Nous avons rappelé en amont de notre thèse que la colonisation allemande avait été particulièrement cruelle, ce qui peut justifier le rejet de l'espace linguistique allemand. Enfin, la langue anglaise intervient deux fois dans ce film, de façon brève. Tout d'abord dans une scène se passant à l'aéroport, lorsque l'officier de l'immigration parle à Anatole Sobgui en allemand, il lui répond en anglais : « *I don't speak German* » (C). Puis dans un bar à Cologne, Anatole Sobgui fait la connaissance d'une jeune Allemande. Il l'aborde en langue anglaise, en lui tendant un verre : « *It is my party. You cannot refuse. S'il te plaît* » (C). La langue anglaise est présentée comme une langue médiatrice, mais secondaire. L'espace linguistique de *Clando* récapitule finalement les différents pouvoirs coloniaux qui occupèrent le Cameroun. Cependant, la continuité de la langue vernaculaire régionale fait triompher la tradition linguistique camerounaise.

L'espace linguistique de *Vacances au pays* se compose de trois langues et par ordre d'apparition : le français, l'anglais et une des langues locales du Cameroun, le bangangté. La répartition entre français et bangangté donne l'avantage au premier mais de nombreuses interviews sont réalisées en langue locale, l'anglais restant minoritaire. Examinons tour à tour ces différents espaces linguistiques. Le français est la langue principale utilisée par le cinéaste, narrateur de ce documentaire. Bien qu'originaire du Cameroun, il n'utilise pas le registre propre à ce pays, et n'a pas un accent camerounais prononcé. Nous en déduisons qu'il est familier de la France depuis un certain nombre d'années et que sans en être conscient, il s'assimile à un Occidental, ainsi que Fanon l'observait quant à l'utilisation de la langue colonisatrice : « *Dans un groupe de jeunes Antillais, celui qui s'exprime bien, qui*

⁸⁶⁸ Fanon F., *op. cit.*, p. 14.

*possède la maîtrise de la langue est excessivement craint ; il faut faire attention à lui, c'est un quasi-blanc*⁸⁶⁹ ». Par contraste, le parlé des marchands ambulants est typique du Cameroun. Par exemple pour s'adresser à une cliente potentielle les expressions « *Hein ma belle, je vous laisse à bon prix tantine* » (VP) et « *Vous pouvez garder aux enfants non, hein ma chérie* » (VP) sont révélatrices. Ce registre, à la fois formel avec l'utilisation du « vous » et de termes familiers tels que « tantine » ou « ma chérie », est habituel au Cameroun. Précisons que le terme « garder » est un néologisme utilisé dans le sens de faire un cadeau.

L'espace anglophone apparaît tout d'abord de manière silencieuse sur l'enseigne d'un lycée en langue française et anglaise : « *General Leclerc High School* ». Ceci n'est pas étonnant puisque le Cameroun est un pays bilingue et que tous les documents officiels sont formulés dans les deux langues. Un peu plus en amont, le narrateur s'adresse en anglais à un homme qui étale du cacao à l'aide d'un râteau sur le bord de la route pour le faire sécher, indiquant que cela prend environ huit jours pour qu'il sèche. Tous ces échanges en anglais dans l'espace francophone du Cameroun mesurent à quel point la migration à l'intérieur du pays a affecté profondément le paysage linguistique et culturel du Cameroun, une migration facteur de syncrétisme dans la construction nationale.

Enfin, le bangangté dispose d'un espace privilégié, réservé aux entretiens avec la couche de la population plus âgée, par exemple avec un ancien menuisier âgé, originaire du même village que le cinéaste et souligne le repli monolithique sur la région, voire le village. Le contenu de ce premier entretien révèle combien la langue locale facilite la transmission de sentiments profonds. Elle permet de tisser des liens et valorise l'appartenance à un village commun, à une même famille.

Conclusion sur le cinéma

Ces quatre films appellent plusieurs observations quant au traitement de la modernité et de la tradition mais rappelons auparavant les points saillants de leurs scripts. L'opposition entre les temps anciens, c'est-à-dire l'observance de la tradition dans

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

un monde moderne, et le changement est l'élément de base de *Sango Malo*. Le film adopte la construction classique des contes, faisant se succéder un équilibre, un élément perturbateur, puis la création d'un nouvel équilibre. Les rapports et les enjeux des relations de ces deux hommes, qui défendent la tradition dans un contexte postcolonial, sont complexes. En effet, le directeur du collège de Lebamzip, prône l'observance de la tradition : le respect de la hiérarchie, du chef de village, de sa position en tant que chef d'établissement, de la religion. Néanmoins, sa définition de la tradition est brouillée et les valeurs qu'il défend sont ébranlées lorsqu'il se rend compte qu'il perpétue en fait l'héritage colonial. Sa façon d'enseigner rigide et peu adaptée aux réalités locales, ainsi que les personnalités importantes du village, héritières fidèles des autorités coloniales, incarnent ce détournement de façon explicite. A la fin du film, il estime devoir prendre sa retraite. Il a perdu la bataille. De l'autre bord, Malo, le nouveau maître du collège qui fait fi de la tradition, affecte une attitude moderne, paradoxalement bien plus consciente cependant de l'identité culturelle du village. Certes, il n'observe pas la tradition qui veut que tout arrivant dans un village se présente au chef, il se marie sans verser la dot et apporte dans son enseignement des idées novatrices qui lui vaudront son transfert dans l'éducation nationale et plus tard sa démission. On ne perturbe pas impunément la tradition, ou plus exactement l'ordre établi qui régit le groupe. Mais, s'il ne respecte pas le code de conduite de la tradition, il en observe les valeurs intrinsèques. En effet, il prône la vie au village et le développement de l'agriculture, au détriment de l'enseignement conventionnel, théorique et élitiste à la française. Il encourage le collectivisme par la création d'une coopérative du village. En fait, ses idées sont plus traditionnelles que modernistes. Malo veut décoloniser la pensée en retournant à la notion de groupe. C'est ce que comprend Tahar Cheriaa dans son ouvrage, *Le Groupe et le héros* : « *Le groupe représente le personnage principal des films africains. La prédominance du groupe s'impose je dirais, à la limite, à l'insu du créateur*⁸⁷⁰ ». C'est sans doute pour cette raison que Malo refuse de se présenter au chef du village qu'il considère comme une autorité néocolonialiste, destructrice du groupe. Toutefois, lui aussi est trahi, car le groupe qu'il défend et entend faire revivre est celui-là même qui le rejette et le condamne. Jamais la question du changement n'a peut-être été si bien posée, c'est-à-dire sans cacher l'inertie du groupe à se défaire de ses habitudes,

⁸⁷⁰ Cheriaa T., 'Le Groupe et le héros', *Camera Nigra, le discours du film africain*, Centre d'Études sur la communication en Afrique, Paris, OCIC-L'Harmattan, 1984, p. 109-110.

quelles qu'elles soient. Dans *Sango Malo*, l'Indépendance de 1960 est l'époque qui est vécue de manière la plus positive de notre corpus cinématographique et qui contient le plus grand nombre de références à cette période, synonyme d'affranchissement. Cependant, *Sango Malo* a été filmé dans le village obscur de Lebamzip et ne concède aucun indice de l'espace géographique national dans lequel il a été tourné. Il se peut que Bassek ba Kobbio redoute la censure. Cette prudence se justifie par la date du tournage du film, période de remous politiques, triste époque « des villes mortes » au début des années quatre-vingt-dix. Il nous reste le drapeau du Cameroun ainsi que la langue bassa pour reconnaître cet espace géographique. Toujours est-il que tradition et modernité, ainsi confondues et fourvoyées, entrent en collision sur le terrain même de leur sens. Ces notions deviennent subjectives et se prêtent à des définitions personnelles invitant le public à les remettre en cause.

L'observance de la tradition est l'élément de base de *La Reine Blanche*. Tout d'abord, le spectateur ne manquera pas de remarquer que ce documentaire concerne la vie d'une femme née de parents européens, qui a partagé son enfance entre, d'une part, le Cameroun où elle est née et, d'autre part, la France, le pays natal de ses parents. La vie rudimentaire que mène Claude Njiké-Bergeret frappe le spectateur lors des premières images de ce documentaire. En effet, elle habite dans une maison sans eau ni électricité et vit essentiellement en autarcie par les cultures vivrières. Le plus remarquable dans son récit est sa vie à la chefferie de Bangangté parmi une vingtaine de coépouses. Le pouvoir traditionnel du chef est prédominant puisqu'il régit toutes les activités du village. Olivier Barlet explique la raison d'être de ce pouvoir : « *La description du pouvoir traditionnel – le roi – qui régit encore largement la vie des paysans permet d'affirmer que des formes démocratiques se sont perpétuées, qui existaient déjà avant la colonisation*⁸⁷¹ ». De ce fait, le pouvoir traditionnel figure, d'une part, la réminiscence des temps anciens et fournit, d'autre part, la preuve que la tradition est toujours en vigueur dans la société camerounaise, ayant survécu à la colonisation. La polygamie occupe un espace important dans ce documentaire. Claude affirme qu'elle la place sur le même plan que la monogamie. D'ailleurs, elle en souligne les avantages, au nombre desquels la liberté dont jouissent les coépouses puisque les travaux domestiques sont partagés, et le moyen

⁸⁷¹ Barlet O., *op. cit.*, p. 118.

de gagner un savoir ancestral au contact des épouses plus âgées qu'elle considère comme ses mères. Comme l'ont montré Albert et Barlet la monogamie est souvent associée à la pauvreté et la polygamie à la richesse matérielle et au partage des tâches ménagères. Ainsi, Njiké-Bergeret dit ne voir que des avantages à la polygamie et assume avec joie les travaux dans sa plantation. C'est le moyen de travailler d'un commun accord avec ses coépouses. La tradition collective est au cœur de ce documentaire. Bien que n'habitant plus à la chefferie depuis la mort de son mari, elle continue les travaux champêtres en collectivité. L'ardeur à la besogne de ces femmes est saluée en ces termes : « *Alors que la modernité fragilise le patriarcat, la femme représente la perpétuation de cette émulation qui fait la valeur du village traditionnel ; les films lui rendent volontiers hommage en montrant son endurance et son courage au travail, et se font documentaires pour s'attarder sur les gestes qui font son labeur quotidien*⁸⁷² ». De ce fait, la femme est le vecteur de transmission de la tradition. La période de l'Indépendance est très peu représentée dans *La Reine Blanche*. En effet, ce documentaire n'y fait référence qu'une seule fois, de manière positive puisqu'elle est vécue comme une libération. Nous remarquons un net contraste entre le manque de précision géographique du premier film de Bassek Ba Kobhio, sans doute par crainte de la censure, et la liberté d'expression de *La Reine Blanche*. En effet, dès le début de ce documentaire, le cinéaste situe le lieu de son tournage, Bangangté. L'ouest du Cameroun jouit d'une certaine stabilité politique, et le thème du documentaire, la vie d'une jeune femme à la double appartenance culturelle dans une chefferie, qui préfère la vie de co-épouse à l'émancipation à l'occidentale, ne nuit en rien au gouvernement. De ce fait, l'espace du Cameroun et du village est prédominant, ancrant ce documentaire dans la tradition ancestrale sans s'interdire des références ponctuelles à l'espace de la France, emblème de modernité, mais finalement relégué à l'arrière-plan.

Les temps anciens composent la toile de fond de *Clando*. En effet, bien que des quatre films considérés, il soit le seul à avoir été filmé dans deux espaces géographiques différents, le Cameroun et l'Allemagne, il déroule un fil d'Ariane par l'histoire du chasseur. Cette histoire modélise la conscience du principal protagoniste, Anatole Sobgui. Elle lui permet, quel que soit l'espace géographique

⁸⁷² *Ibid.*, p. 116.

qu'il occupe, de puiser une sagesse qui l'aidera à ne pas s'égarer dans les méandres de la modernité, à conserver son identité, son aplomb. Retourner à la source est l'objectif principal de ce film. Selon Olivier Barlet, les proverbes ou légendes ancestrales poursuivent deux buts, d'une part : « *L'utilisation du proverbe procure souvent aux films une aura d'authenticité, sans pour autant tomber dans l'ethnocentrisme* », et d'autre part : « *Décoloniser, ce sera souvent s'inspirer de "l'âge d'or" supposé qu'était l'ère précoloniale. Ne pas s'y référer serait trahir sa culture*⁸⁷³ ». Décoloniser la pensée, c'est changer de vocabulaire, utiliser les proverbes et les légendes d'antan. Par conséquent, le retour aux sources constitue un moyen de combattre le néo-colonialisme. Ici, il faut insister sur la portée politique de ce film qui a pour visée de transformer les consciences. En effet, *Clando* s'inscrit dans un contexte d'impotence politique, imagée par l'impotence physique d'Anatole Sobgui. De fait, le Cameroun est paralysé par un régime politique qui se veut démocratique mais sans réels courants ni débats politiques et où la torture a toujours cours. Cependant notre héros ne trouve pas non plus la paix de l'esprit dans les repères modernistes de la société occidentale. C'est ce que développe Frieda Ekotto dans son article à propos du choix des thèmes dans le cinéma subsaharien :

Par contre, si le thème de l'immigration (de l'Afrique vers l'Europe) préoccupe moins les cinéastes, celui du retour au pays (de l'Europe vers l'Afrique) semble bien les engager. Ce retour peut se caractériser par une prise de conscience dans le but de montrer au sujet africain qu'il est possible de recommencer une vie dans son pays natal. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le mal-être symbolisé dans le film *Clando*. Ici, l'immigré est un sujet fragmenté, meurtri par le désespoir face à une modernité qui draine tous les maux : chômage, les guerres, les maladies, le racisme, la xénophobie, etc⁸⁷⁴.

Par conséquent, le retour au pays consacre le deuxième thème de *Clando*. La notion de collectivité fait partie intégrante de ce film avec « les tontines ». Cette épargne collective est représentée dans les deux cadres géographiques de *Clando*. Elle engage des liens forts entre les épargnants qu'elle réussit à souder même en dehors de leur espace géographique originel. La notion de collectivisme n'enlève pas à l'Africain la conscience de soi ni l'initiative individuelle, mais elle le dote de la force de la communauté à laquelle il appartient. Elle s'interprète comme un enrichissement du

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁷⁴ Ekotto F., 'A propos du choix des thèmes dans le cinéma subsaharien', *Cinémas d'Afrique*, Saint-Étienne, *Notre Librairie Revue des littératures du Sud*, n° 149, 2003, p. 42.

monde moderne. La période de l'Indépendance est commentée ici de manière étouffée, c'est-à-dire sans la nommer expressément. Elle est vécue non comme un affranchissement mais comme une période de crise. L'Indépendance de manière plus explicite est évoquée à l'échelle de toute l'Afrique, alléguant une Afrique unie sur le modèle des États-Unis. L'espace européen, quant à lui, constitue à part égale le lieu du tournage de ce film. Cependant, les pensées du principal protagoniste, Anatole Sobgui, sont toujours tournées vers l'espace du Cameroun. Espace passé sous silence lorsque le héros évolue dans l'enceinte du Cameroun, nommé une fois parvenu en Allemagne, comme s'il trouvait sa libération chez ses anciens oppresseurs. Une première explication est suggérée par la ville où ce film a été tourné. Il s'agit de la ville de Douala, considérée comme la ville rebelle à cause des « villes mortes ». De plus, la dimension politique du film qui traite du manque de liberté dans le pays, de la corruption et de la torture, risque évidemment la censure. De ce fait, Jean-Marie Teno a opté pour la prudence. *Clando* est le film qui possède l'espace linguistique le plus riche avec ses quatre langues : le français, l'allemand, l'anglais et le bangangté. Le français et le bangangté sont les langues prédominantes dont la combinaison est issue, d'une part, de la volonté de conserver la tradition linguistique et, d'autre part, de l'influence profonde de la colonisation.

Des quatre films étudiés, *Vacances au pays* est celui qui dispose du plus grand nombre de références au temps mythique. Des légendes relatées avec force détails sont un moyen de se tourner vers le passé de manière à conjurer les effets vécus de la modernité. Tel est le message de base de ce documentaire. Ces rites servent à la perpétuation des valeurs ancestrales comme l'a analysé Barlet : « *Le cinéaste, parce qu'il a le pouvoir de l'image, devient alors responsable de la transmission de la parole et des rites, et ainsi de la perpétuation des valeurs. Les films venus d'Afrique fourmillent de scènes documentant longuement des rites d'initiation, des danses coutumières, des savoir-faire ancestraux*⁸⁷⁵ ». Ce savoir-faire ancestral est d'ailleurs longuement commenté dans ce documentaire par la comparaison entre la modernité néo-coloniale, associée au chômage, à la pauvreté et à la saleté de la capitale du Cameroun, Yaoundé, avec ses tas d'immondices, ses carcasses de voitures, et la vie au village selon les valeurs traditionnelles propres et saines. Le cinéaste réproche le

⁸⁷⁵ Barlet O., *op. cit.*, p. 20.

manque de liberté véhiculé par le modernisme et imposé par les autorités coloniales. Pour lui : « *La liberté, c'est prendre son temps, c'est choisir de reculer, de ne pas bouger ou d'avancer à son rythme*⁸⁷⁶ ». Ce retour aux sources est aussi la quête personnelle du cinéaste qui retourne dans son village d'origine, près de Bandjoun. Après un long séjour en Europe, il renoue avec les traditions ancestrales. Son documentaire constitue une réflexion personnelle sur les méfaits de la modernité, une mise au point des valeurs les plus importantes, le savoir ancestral. En effet, pour lui l'Indépendance n'a pas apporté un retour aux valeurs ancestrales. D'ailleurs, pour le cinéaste, la véritable indépendance n'a pas encore eu lieu. Le Cameroun est toujours sous le joug de l'influence colonialiste par son pendant moderne, le néocolonialisme. Ce documentaire récent, du début des années deux mille, situe le tournage du film sans ambages. L'opposition ville/village est la plus forte de notre corpus cinématographique, ainsi que la notion de régionalisme. Cette volonté du cinéaste de situer son documentaire peut être expliquée par l'attachement à ses racines, puisqu'il s'agit de « Vacances au pays ».

De cette analyse cinématographique nous retenons quatre points communs que partagent ces quatre films. Au premier titre, le colonialisme est vécu comme un fléau à combattre. Ses méfaits sont toujours présents dans la société actuelle sous les traits du néocolonialisme. Néanmoins, en deuxième observation, cette annexion ne toucha pas ou peu les langues vernaculaires, toujours usitées, et qui occupent un espace important dans chacune des œuvres cinématographiques considérées, avec une prédominance pour les langues de l'ouest du Cameroun. Troisièmement, ces quatre films se veulent avant tout une invitation au voyage, à un voyage intérieur, un passage par l'origine. Ce voyage dans le patrimoine africain, bien qu'exprimé de manière individuelle, peut s'envisager comme la reconstitution d'une mémoire collective. En effet, se nourrir du passé, revenir à l'essentiel, telles semblent être les préoccupations de la société camerounaise actuelle. Ce retour aux valeurs anciennes s'inscrit dans le contexte du discours filmique postcolonial. Quatrièmement, la vision des réalisateurs camerounais de notre corpus n'est ni descriptive, ni naturaliste. Elle fait appel aux mythes d'antan, à l'imaginaire. Les notions de tradition et de modernité y sont débattues avec courage et réalisme. S'approprier la

⁸⁷⁶ Teno J.-M., *Liberté, le pouvoir de dire non, Cinéma et libertés*, Paris, Présence Africaine, 1993, p. 15.

modernité, faire évoluer la tradition ? Oui, mais en respectant cette dernière et au rythme de l'Afrique.

Cette position appelle deux remarques majeures. Tout d'abord, pour ces cinéastes, s'il est opportun de réaffirmer son identité culturelle, il est trop tard pour envisager un intégral retour à la vie agricole et tribale sans tomber dans l'utopie. A l'heure où les connaissances technologiques et scientifiques progressent rapidement, il est quasiment criminel de les ignorer. Former, à l'échelle d'un continent, une communauté réfractaire aux savoirs globaux revient à brider tous ceux qui pourraient aspirer à autre chose, les enfants au premier chef et les individus de souche modeste. Le repli sur soi d'une société suppose un mouvement unanime, jamais loin de se transformer en drame totalitaire. En outre, l'intelligentsia est la tranche la plus prospère mais la plus acculturée de la population. Cette acculturation se vit non sans une certaine douleur. Ensuite, le danger de cette position, qu'adopte particulièrement Jean-Marie Teno est que le regard critique, la réticence, portent uniquement sur la modernité, à adopter au compte-goutte, aucune réserve n'étant émise à l'encontre de la tradition. Considérant la déliquescence de la société africaine, si la première étape de la reconquête culturelle, ce premier pas vers une reconstruction identitaire, consiste naturellement à retrouver la tradition, évoluer signifiera savoir la critiquer pour proposer des solutions adaptées à la société camerounaise contemporaine.

CONCLUSION

La préoccupation centrale de notre thèse a été d'analyser les accents de la tradition et de la modernité dans une sélection d'œuvres culturelles camerounaises de 1954 à 2002. Pour ce faire, nous avons privilégié le double axe spatio-temporel comme cadre de références, car il se prête idéalement à l'étude d'une société postcoloniale. Dans cette conclusion, nous allons tout d'abord rappeler le choix de la langue d'étude de notre corpus, puis présenter une synthèse de notre travail en observant la façon dont est interprétée l'interaction de la tradition et de la modernité dans notre corpus d'étude.

Il existe au Cameroun, rappelons-le, plus de deux cent cinquante ethnies⁸⁷⁷ répertoriées par les chercheurs. Avec ses quelque vingt langues vernaculaires et deux cents idiomes⁸⁷⁸, nous devons d'abord souligner la difficulté de tirer des conclusions pour tout un pays en ce qui concerne la tradition qui est multiforme, d'autant plus que le Cameroun actuel jouit d'un bilinguisme officiel : le français qui est parlé dans la partie orientale du Cameroun et l'anglais dans la partie occidentale, suivant le partage de la Société des Nations du 4 mars 1916⁸⁷⁹. Nous avons privilégié des œuvres en langue française, le français étant la langue majoritaire du pays, unissant les trois-quarts du territoire camerounais. Notre corpus d'étude s'ouvre à trois domaines culturels : le théâtre, le roman et le cinéma car ils sont des médias à la fois anciens et modernes.

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons souligné les objectifs différents de la politique linguistique sous le mandat britannique, qui était avant tout pragmatique et empirique, de ceux de la politique linguistique française qui s'articulait autour de l'éducation et de la langue d'enseignement⁸⁸⁰. Après l'époque d'un apprentissage obligatoire du français, l'engouement des jeunes se tourna vers la langue de la puissance tutrice. Jean Tabi-Manga souligne leur part de responsabilité dans le recul des langues vernaculaires dominantes⁸⁸¹ : « *Sur ce point, les Camerounais furent à la fois complices et victimes de leur propre déroute culturelle en devenant les*

⁸⁷⁷ Mattei F., *op. cit.*, p. 11.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁷⁹ Tabi-Manga J., *Les politiques linguistiques du Cameroun, op. cit.*, p. 33-34.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 55 et 33.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

*fossoyeurs de leur patrimoine linguistique*⁸⁸² ». Nous avons noté le syncrétisme douloureux dans lequel s'est donc opérée cette transition linguistique qui est néanmoins génératrice du patrimoine littéraire et cinématographique camerounais post-colonial, objet de notre étude.

Nous avons choisi d'analyser comment les productions théâtrale, romanesque et cinématographique de notre corpus d'étude retranscrivent le temps et l'espace socio-géographique, topographique et anthropologique, tout en axant notre propos sur les pôles tradition/modernité, afin de cerner l'orientation de la société camerounaise contemporaine dans ces représentations. Nous avons basé l'étude de la construction du temps sur l'analyse de David Ndachi Tagne, car elle est transposable à l'examen de la culture émanant d'une société postcoloniale. Pour l'analyse de la construction de l'espace, les catégories avancées par Bancel *et al* ont retenu notre attention car elles sont plus précisément adaptées au contexte africain. L'étude de la construction du temps et de l'espace alliée aux axes tradition/modernité nous a permis de constater que leur corrélation est peu dissociable de toute analyse sérieuse d'une société qui évolue dans le temps historique et l'espace social et culturel du pays considéré. Nous avons construit notre étude selon un ordre bien défini, correspondant à l'apparition dans le temps des différentes formes de productions culturelles. Cette disposition implique d'aborder en premier lieu l'expression la plus proche de la tradition orale, le théâtre, pour nous pencher ensuite sur le roman, support écrit corollaire de la colonisation et puis, pour finir, le cinéma qui incarne la production culturelle moderne du vingtième siècle.

Tout d'abord, notre analyse nous a amenée à la constatation suivante : il ne faut pas ignorer la difficulté de dater l'émergence des premières formes du théâtre, du roman et du cinéma camerounais, fortement impactées par la colonisation tant ces domaines sont sujets à la censure ou à la polémique, sans même devoir évoquer les difficultés de gestion des fonds alloués au cinéma en particulier. L'examen du traitement de la tradition et de la modernité dans leur dimension spatio-temporelle nous a amenée à constater, pour nos trois domaines d'étude, que la préoccupation principale de nos dramaturges, romanciers et cinéastes camerounais condense une invitation au retour,

⁸⁸² *Ibid.*

aux racines ante-coloniales. Cependant, elle est retravaillée par chacun des auteurs par leur propre créativité et par leur perception des traditions européennes et locales. Pour certains cependant, la tradition et la modernité s'affrontent en apparence, mais dans la majorité des cas, il existe un compromis qui transcende le conflit apparent des deux positions et aboutit à un syncrétisme structurant une nouvelle identité. Ce syncrétisme ne se confond pas en une synthèse des données sociales qui se réduirait en un aperçu global de la représentation de la société camerounaise. Le syncrétisme proposé par nos auteurs met en œuvre une véritable fusion des concepts, des pratiques, qui varie selon leur sensibilité artistique, comme nous allons l'expliquer plus en avant dans cette conclusion.

Comme nous l'avons vu, notre corpus théâtral s'est attaché à deux auteurs : Guillaume Oyono Mbida et Werewere Liking. Guillaume Oyono Mbida s'inscrit dans la tradition des écrivains nationalistes poursuivant le discours anticolonial. A la lumière de la critique, l'analyse de ces quatre pièces a révélé une société en pleine mutation, profondément affectée par les affres de la colonisation. Dans un premier temps *Trois prétendants... un mari* présente, au moyen de la palabre et du mariage, pour lesquels les structures d'engagement et l'institution de la dot ne seront pas respectés, comment la société traditionnelle camerounaise est altérée dans ses fondements, d'une part, par l'ère de la modernité et, d'autre part, par les traditions européennes inventées. Selon Ranger, les anciens s'inspirèrent de ces traditions pour asseoir leur domination sur les femmes : « *Men tended to appeal to "tradition" in order to ensure that the increasing role which women played in production in the rural areas did not result in any diminution of male control over women as economic assets*⁸⁸³ ». Leur domination s'exerça de façon plus soutenue durant la colonisation, parce que justement les anciens puisèrent dans ces modèles européens de domination⁸⁸⁴. Dans le second temps de la pièce, les femmes, traditionnellement exclues des palabres publiques, se réapproprient la parole dans un syncrétisme des valeurs traditionnelles de l'oralité et de la modernité de son « véhicule » de transmission, la femme. Ranger avait identifié qu'une des réactions possibles à l'asservissement des femmes était de faire appel au patrimoine culturel africain :

⁸⁸³ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 254.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 258.

« (...) *they might seek to use the counter-propositions available within African culture*⁸⁸⁵ ». Ainsi, dans l'optique de Ranger, le syncrétisme dont il est question ici puise dans la réelle tradition africaine et la modernité surgit d'un syncrétisme entre patrimoine culturel ancestral et modèle occidental. Dans *Notre fille ne se mariera pas*, l'opposition individualisme/collectivisme émerge comme la préoccupation principale de l'auteur dans le contraste manichéen entre l'idylle perdue du village traditionnel et la corruption néocoloniale de la ville. Situées sans mystère dans l'espace national, ces deux pièces cristallisent l'antagonisme de vie qui sépare les univers de la ville et du village. Ce contraste est mis en exergue sans proposer de solution tangible, mais comme critique de la modernité capitaliste imposée par l'Occident. L'œuvre d'Oyono Mbia est résolument un regard vers le passé sans pour autant se détacher complètement de l'acquis colonial.

Werewere Liking offre, nous l'avons vu, une approche qui fournit un contraste saisissant. En effet, par le rituel initiatique puisé dans les temps anciens, *Une Nouvelle Terre* (rituel de guérison mené à bon terme) et *Du Sommeil d'Injuste* (rituel de guérison avorté), l'œuvre de Liking propose des solutions et se tourne résolument vers l'avant. Bien qu'*Une Nouvelle Terre*, rappelons-le, en retraçant le mythe de l'installation de la tribu des Bassa au Cameroun, propose une réécriture du récit de la Genèse dans lequel la femme est déculpabilisée et la perte du paradis originel rejetée sur l'homme, le rituel initiatique, par l'identification du problème, le procédé d'accusation de l'autre et d'auto-accusation, permet d'arriver à la confession, puis à la connaissance, laquelle à son tour apporte la purification. Ainsi, le rituel initiatique est générateur de solutions. Une médiation est possible par le renouvellement de la palabre traditionnelle, syncrétisme de la tradition africaine adaptée à la société moderne, mondialisée dans l'espace et le temps. Le rituel initiatique s'adapte au langage moderne : le griot devient l'artiste, les objets de la pièce sont aussi bien modernes que traditionnels, l'enfant devenant le vecteur de la fonction traditionnelle du masque qui, selon la tradition, revient à l'homme adulte. Le syncrétisme qui s'opère ici est harmonieux : tradition et modernité aspirent à la paix et à l'enrichissement mutuel, mais comme nous l'avons expliqué dans le chapitre sur le théâtre, la référence à la magie qui sous-tend le théâtre rituel ne convient pas à tous.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

La pièce fantasmagorique anti-rituelle *Du Sommeil d'Injuste* est avant tout une dénonciation de la société néocoloniale africaine. Par le refus du chef de reconnaître ses méfaits et sa part de responsabilité dans l'état de la société actuelle, le processus de guérison est avorté. L'anti-rituel, l'avons-nous dit, vise à questionner l'auditoire sur le pourquoi de l'échec du rituel en vue d'une résolution. L'absence soignée de toute indication de l'espace géographique des deux pièces favorise le dépassement des frontières nationales et une application universelle de la pratique rituelle initiatique dans un syncrétisme générateur d'avenir. Nous avons émis l'hypothèse de l'existence potentielle d'un théâtre traditionnel post-colonial. Le théâtre de Werewere Liking s'inscrit dans ce genre. Plutôt qu'un théâtre de l'entre-deux de la modernité, comme suggérait l'orientation de Sylvie Chalaye, nous y voyons un théâtre traditionnel post-colonial renouvelé dans sa forme, syncrétisme frappant de la tradition initiatique adaptée à la modernité dans un nouveau genre de palabre.

Notre corpus romanesque a réuni des romans de deux auteurs, Mongo Beti et Calixthe Beyala. Mongo Beti est l'un des premiers romanciers à faire partie du canon littéraire francophone camerounais. Il est la référence incontournable en matière de littérature camerounaise. Ecrivain nationaliste engagé, militant contre la colonisation et ses conséquences néfastes, l'urbanisme et le découpage territorial, Mongo Beti, comme de nombreux autres créateurs, vécu paradoxalement en exil en France pendant une trentaine d'années. Son œuvre entreprend une dénonciation implacable de la colonisation. Tout comme le dramaturge Oyono Mbia, Mongo Beti se tourne dans un premier temps vers le passé avec *Ville cruelle* pour dresser un état du désastre, puis intensifier dans un second temps cette dénonciation dans une œuvre plus récente, *Branle-bas en noir et blanc*, pointant du doigt le néocolonialisme qui affecte la société camerounaise contemporaine. Les termes violents de l'espace linguistique du roman répercutent, tel un écho, la brutalité de la colonisation selon la vision de l'auteur. Cependant, comme nous l'avons examiné dans le second roman de Mongo Beti, le syncrétisme qui s'opère dans le renouvellement de la langue française enrichie de néologismes, créations lexicales et emprunts aux langues vernaculaires, donne un nouveau souffle au roman. En définitive, c'est surtout dans le rôle de la mère, érigée en gardienne des valeurs ancestrales et de la moralité de la collectivité camerounaise, que la tradition s'ancre et se perpétue. Mais la mère sera aussi celle qui apporte l'énergie pour vivre dans la modernité et du coup la redéfinir,

la rééquilibrer. Ainsi, sous la plume de Beti aussi, le syncrétisme fait naître la modernité de l'Afrique de ses propres traditions, de son propre patrimoine culturel. Par ailleurs, écrivant dans un contexte d'insécurité et redoutant la censure, l'auteur taira toute référence à l'espace national qui d'ailleurs importe peu, le roman se faisant ambassadeur d'une tradition culturelle de l'Afrique toute entière. Alors que la ville compartimentée est associée à la modernité apportée par la colonisation, ce n'est qu'en se tournant vers la nature, l'espace sylvestre de *Ville cruelle* que l'auteur trouve refuge et apaisement sans pour autant proposer de solutions aux maux engendrés par le néocolonialisme décrié dans *Branle-bas en noir et blanc*. Ceci appelle à une critique sur la représentation que nous dresse Mongo Beti de la société camerounaise et en particulier d'un possible retour à la nature, à la tradition de l'espace sylvestre. Le Cameroun, rappelons-le, se situe juste au-dessus de l'équateur, donc dans une zone d'excès climatique, nous pouvons en témoigner. Le Cameroun est souvent appelé l'Afrique en miniature car c'est un pays regroupant, désert, savane, zone plus tempérée au centre, forêt tropicale et littoral. La forêt tropicale est à la fois source de guérison grâce à la richesse des plantes aux vertus curatives qu'elle abrite, mais elle est tout autant hostile en raison de ses innombrables parasites vecteurs de maladies. L'espace sylvestre n'est en rien le paradis annoncé par l'auteur. Il est vrai en revanche que les sociétés traditionnelles tirent leurs ressources de l'agriculture. A part dans le nord du Cameroun, le sol est plutôt fertile et permet l'approvisionnement d'un pays frontalier, le Gabon. Si aujourd'hui le Cameroun passe pour un grand pays d'élevage, la protection sanitaire du bétail reste une préoccupation centrale des autorités. Si le potentiel de l'économie rurale est fort, paradoxalement, les Camerounais ne font pas trois repas par jour, surtout dans les villes. La sous-alimentation est réelle et, ajoutée aux épidémies (sida, choléra, tuberculose, paludisme récurrent pour n'en citer que quelques-unes), le bilan sanitaire n'est pas bon et la mortalité toujours très élevée. Il faut dire que les égouts ouverts, signe d'un progrès à l'état d'abandon ainsi que l'arrêt de l'emploi du D.T.T. ont favorisé l'accroissement du paludisme au Cameroun dont plus de 50% de la population infantile est touchée⁸⁸⁶. Dans ce cas, le retour au terroir et plus particulièrement à l'espace sylvestre ne semble guère présenter une panacée.

⁸⁸⁶ Finkel M., 'Bedlam In The Blood - Malaria', *National Geographic*, U.S.A., Declan Moore, July 2007, p. 44-45.

De son côté, Calixthe Beyala s'intéresse, d'une part, au passé dans *Les arbres en parlent encore* traçant un récapitulatif de la triple colonisation au Cameroun, pour s'adresser ensuite aux Africaines de la diaspora dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. *Les arbres en parlent encore* sensibilise le lecteur aux séquelles du passé colonial par la médiation originale d'un espace géographique historique. Mais c'est en ancrant le récit dans les temps mythiques, par une réécriture de l'histoire de la Genèse au début du roman où l'humanité est dénuée de toutes barrières nationales, jusqu'aux dernières pages qui referment le roman sur le paradis reconquis, que Beyala ravive la tradition mythique dans un effort pour transcender le passé colonial. *Comment cuisiner son mari à l'africaine* relance la tradition culinaire, à la base de la société camerounaise, avec la malice d'une femme moderne, déterminée dans ses gestes par sa seule volonté. Transposée et confrontée à la modernité de Paris, la tradition culinaire camerounaise fait fi des critères de beauté à l'occidentale prônant des corps minimalistes, tout en dénonçant l'hybridité culturelle de certaines Camerounaises au corps affamé vivant en France. Cette cuisine, habituellement transmise par oral, n'en est pas moins transcrite dans l'espace moderne de Paris et sur un support inédit, un livre de recettes de cuisine. Ce nouvel espace de communication, au moyen du renouvellement de la tradition culinaire camerounaise et le dialogue interculturel qu'il suscite, fournit un excellent modèle de syncrétisme générateur d'équilibre. De plus, le statut d'écrivain de Beyala dans l'espace de la diaspora lui donne une certaine liberté d'écriture et confère à son œuvre une dimension internationale, même si la critique propage souvent qu'elle se soit vendue à son lectorat. Dans ces deux romans, Beyala contrecarre la tradition phallocratique en démantelant le terrorisme sexuel. La femme se sert du sexe à sa guise. Tantôt appétit vorace, le vagin a aussi pour fonction « *d'enserrer, de contraindre, de*

L'article de Michael Finkel montre que L'Organisation Mondiale pour la Santé avait lancé en 1955 un programme d'éradication globale du paludisme. Des dizaines de milliers de tonnes de D.T.T furent employées pour contrôler la prolifération des moustiques dans les zones endémiques, notamment au Sri Lanka et en Inde. Cette campagne fut interrompue en 1969 : « *In many nations, this coincided with a decrease in foreign aid, with political instability and burgeoning poverty, and with overburdened public health services* » sont avancées comme excuses à cet abandon. Il semblerait que l'origine du problème soit plutôt due à l'utilisation en excès du D.T.T. par les agriculteurs, notamment ceux qui avaient des plantations de coton et qui se servaient du D.T.T. pour protéger leurs récoltes. Ainsi, le D.T.T a imprégné le sol et les cours d'eau affectant profondément la faune. *Ibid.*, p. 46-50.

Nous pouvons nous-même attester de la gravité du paludisme par la forte fièvre continue qui perdura pendant plus d'une semaine malgré les médicaments et qui nous laissa épuisée pendant plusieurs mois (LR).

*discipliner la démesure de la verge*⁸⁸⁷ ». Le pouvoir sexuel féminin s'exerce sur le mode de la frustration pour l'homme. Ainsi « *dans le vain espoir d'assouvissement étant sans cesse relancé, l'autre devient l'esclave de la vulve*⁸⁸⁸ ». La tradition phallocratique est renversée. Ce désir inassouissable est d'ailleurs imagé à un autre niveau, le pouvoir colonial, qui selon Mbembe, s'opère « *sur le mode d'une érection infinie*⁸⁸⁹ ». Il compare le statut de la postcolonie à un « *pénis en état d'érection. Ce désir – inassouissable – d'érection infinie correspond lui-même à un désir de souveraineté qui, lui-même, relève d'une souveraine impossibilité*⁸⁹⁰ ». Cette jouissance pétrifiée pourrait symboliser l'impossibilité du pouvoir des traditions européennes inventées à s'adapter au contexte africain.

Notre corpus cinématographique nous a fait découvrir deux cinéastes camerounais : Bassek Ba Khobio et Jean-Marie Teno. Le corpus choisi comprenait deux films de fiction et deux documentaires. Dans *Sango Malo*, par un jeu de chassé croisé, Bassek Ba Khobio met en exergue les entités néocoloniales, personnifiées principalement par le directeur du collège du village de Lebamzip. Ce personnage tient pour tradition éducative le modèle d'enseignement imposé par la colonisation, loin de l'enseignement traditionnel. Sa définition de la tradition est brouillée. Par contraste, le nouveau maître d'école affecte une attitude moderne en faisant fi de la tradition de la dot et en apportant des idées apparemment novatrices et pour le moins inattendues dans ses méthodes d'enseignement : le retour au travail de la terre. Pourtant, le non-respect de l'équilibre du groupe, en adoptant une attitude résolument individualiste, lui vaudra son rejet. Ici ce sont deux modèles de syncrétisme qui s'affrontent : le premier modèle étant celui de la modernité coloniale, exemplifiée par le système éducatif qui, bien que calqué sur l'Europe, passe pour tradition. Le second, de la tradition rurale revient sous couvert de la modernité citadine. Les repères mêmes de ce qui définit la tradition et la modernité sont confondus. En effet, nous avons évoqué dans l'introduction de cette thèse la possibilité que la tradition circule dans l'espace et le temps. Comme nous l'a montré l'examen du temps de la colonisation, les traditions européennes immiscées pour obtenir l'obéissance ont voulu supplanter

⁸⁸⁷ Mbembe A., *op. cit.*, avant-propos, p. XXIV.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, avant-propos, p. XXVII.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, avant-propos, p. XXVI.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

la tradition africaine, notamment au moyen de l'école coloniale dont le but était, rappelons-le, d'agir comme agent du changement et de produire une élite africaine⁸⁹¹. Cette école coloniale reliée aux traditions hégémoniques de la colonisation française a sans aucun doute modelé, voire altéré le patrimoine traditionnel camerounais, s'érigeant en culture dominante. *Sango Malo* est sans conteste le film de notre corpus où l'altération de la tradition est la plus marquante, menant à son tour à sa redéfinition. Tradition et modernité s'amalgament et se rejettent. Ainsi, elles ne sont pas des concepts figés, mais parcourent d'incessants va-et-vient entre elles, retenant de l'une ce qui l'intéresse, à la fois opportunistes et pacificatrices, tel le fil et l'aiguille s'activant à raccommoder un tissu invisible. *La Reine Blanche* est au contraire un plaidoyer en faveur de la tradition qui s'ancre dans la double appartenance culturelle de Claude Njiké-Bergeret, née au Cameroun de parents français missionnaires. Nous avons examiné, dans la partie temps de la colonisation, l'impact de l'œuvre missionnaire sur les autochtones. Comme l'a souligné Ranger, les missionnaires ont créé en Afrique un complexe de nouvelles traditions amalgamées à la tradition africaine en une sorte de synthèse de la religion animiste et de celles importées par la tradition européenne⁸⁹². La colonisation française avait pour but, rappelons-le, de former les autochtones suivant les normes de la Société des Lumières. Il semblerait que d'une certaine manière, Claude Njiké-Bergeret n'ait pas suivi ce modèle, ou du moins c'est ce que le cinéaste camerounais a choisi de nous montrer : la résistance d'une Européenne aux traditions européennes inventées. Rappelons que Claude Njiké-Bergeret fut mariée pendant neuf ans au chef des Bangangté, François Njiké. Ainsi, nous pourrions penser que Njiké-Bergeret est retournée à une forme de vie traditionnelle. Pourtant, Bayart parle du « *mythe du "chef"* »⁸⁹³ », que les chefs de tribu sont en fait une invention de la modernité, « *une pure vue de l'esprit* »⁸⁹⁴. Ainsi, selon Bayart, les « *"chefs noirs" chers au gouverneur Robert Delavignette ont été le plus souvent une création du colonisateur, soucieux de coopter des notables indigènes pour administrer les sociétés qu'il avait conquises* »⁸⁹⁵. Comme nous l'avons mis en exergue dans l'introduction de cette thèse, il est bien évident que la perception de l'autorité a été codifiée par la

⁸⁹¹ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 220.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 223.

⁸⁹³ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

colonisation. C'est d'ailleurs ce que nous a révélé la représentation du chef du village dans la pièce de théâtre de Guillaume Oyono Mbia, *Trois prétendants... un mari*. Mais cela ne veut pas dire pour autant que tous les chefs de village sont le produit de la colonisation. En effet, les travaux de l'historien et philosophe Ibn Khaldoun attestent de la présence de rois au 13^{ème} siècle, tel que Kanka Moussa à la tête de l'empire du Mali et qu'il rencontra, la dynastie almohade et au 14^{ème} siècle les dynasties méridines, zianides et hafside⁸⁹⁶. Il est vrai que l'essentiel de ses travaux se concentrent sur le Maghreb et l'Espagne de son époque mais abordent aussi le Mali qu'il a exploré. L'histoire du Cameroun elle-même atteste aussi d'une structure hiérarchique avec la dynastie bamoun du roi Nchare Yen au début 15^{ème} siècle qui remonte bien avant la colonisation formelle du Cameroun⁸⁹⁷. Pour Bayart, même la création de la dynastie bamoun n'est pas restée figée dans le temps : « *Celle-ci a été historiquement édifiée à partir de groupes composites rassemblés par des liens de consanguinité ou d'alliance mystique et par le biais de la soumission militaire ou de la politique. On s'en voudrait de rappeler de telles lapalissades si elles n'étaient systématiquement négligées : du sultan à l'ancien captif, chacun n'est pas "bamoun" au même titre...* »⁸⁹⁸. Mais quelle que soit l'origine de l'édification des royaumes en Afrique comme en Occident, que ce soit à des fins mystiques ou militaires, de façon autodéterminée ou non, et alors qu'elles ont subi des transformations au cours du temps, ces royautes procurent un repère d'identité culturelle. Leur influence se ressent toujours dans la vie quotidienne au Cameroun. Ainsi, la tradition collective abritée par le village est-elle au cœur du documentaire de Bassek Ba Kobhio illustrée par l'institution du mariage polygame auquel Claude Njiké-Bergeret adhère pleinement et par l'entraide des femmes dans leur plantation et les travaux ménagers. De nouveau, la femme s'impose en vecteur de transmission de la tradition. Claude Njiké-Bergeret offre un exemple frappant de syncrétisme des valeurs modernes à l'occidentale (vêtements, instruction scolaire) et de la tradition africaine (rites de veuvage effectués à sa place, son acceptation de la polygamie).

La tradition culturelle africaine prévaut de la modernité occidentale dans les films de Jean-Marie Teno. Il en va ainsi de *Clando* où il propose l'utilisation de la sagesse

⁸⁹⁶ Lacoste Y., *Ibn Khaldoun. Naissance de l'Histoire, passé du tiers monde*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 47-48.

⁸⁹⁷ Tardits C., *Le Royaume Bamoun*, Paris, Armand Colins, 1980, p. 1078.

⁸⁹⁸ Bayart J.-F., *L'État en Afrique : la politique du ventre*, op. cit., p. 74.

ancestrale pour résoudre la perte d'identité qui est souvent le lot des migrants. Retourner à la source de la sagesse ancestrale au moyen de l'histoire du chasseur permettra au héros du film de se retrouver et d'effectuer un voyage de migration en sens inverse avec des forces renouvelées. Mais ce n'est pas un retour réel du cinéaste qui réside en Occident. Le syncrétisme des valeurs traditionnelles camerounaises dans l'espace de la modernité de l'Allemagne naît essentiellement dans le contexte du groupe de tontine. La ruralisation de la ville offre un exemple saisissant de syncrétisme de la tradition et de la modernité. Derrière la tradition, c'est aussi l'identité culturelle qui est remise en cause et redéfinie. En effet, comme l'a démontré Ranger, les traditions européennes inventées eurent un impact sur le patrimoine traditionnel africain. L'irruption de l'« autre » a bouleversé le rapport à l'ouverture au monde, à la modernité. Il est vrai que l'arriération des techniques traditionnelles face à l'équipement sophistiqué des colons n'a pu être qu'un choc. Cependant, en introduction, nous avons envisagé avec Bayart que la diversité d'ethnies résulterait de la colonisation et que « (...) *les groupes ethniques contemporains (...) sont souvent de création récente*⁸⁹⁹ ». Bayart base son propos justement sur une des tribus du Cameroun qui est au centre de la production cinématographique de notre corpus : les Bamiléké, ethnie du cinéaste Jean-Marie Teno. Son propos s'oriente autour de l'origine et de l'ethnodéveloppement des Bamiléké qui selon Bayart sont nés « *plutôt que du refoulement de peuples soudanais du Nord, ainsi qu'on l'a longtemps cru, de la convergence sur le plateau basaltique des Grassfields d'immigrants de multiples provenances et de leur intégration commerciale, culturelle et politique*⁹⁰⁰ ». Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, la sédentarisation autoritaire de l'habitat par les puissances coloniales figea en quelque sorte les identifications ethniques. En ce sens, Bayart voit dans ce processus « *un phénomène éminemment moderne, lié à l'«État importé», et non un résidu ou une résurgence de la culture traditionnelle*⁹⁰¹ ». Il est bien évident que les différentes phases de la colonisation ont modifié le cours du développement des ethnies au Cameroun, présidant à leur démultiplication.

⁸⁹⁹ Bayart J.-F., *L'État en Afrique : la politique du ventre*, op. cit., p. 72.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁰¹ Bayart J.-F., *L'illusion identitaire*, op. cit., p. 44.

Loin de ces considérations, avec *Vacances au pays*, Jean-Marie Teno se lance dans un plaidoyer contre la modernité, laquelle affecte profondément le cinéaste lors de son voyage de retour au Cameroun. Par un jeu de caméras focalisées sur les effets néfastes de la modernité, épaves de voitures qui défigurent le paysage, saleté de la capitale, le cinéaste dénonce la modernité néocoloniale. Le cinéaste remet en question la définition même de la modernité à l'occidentale qui se résume dans ce film aux manifestations physiques de cette modernité, les outils modernes : voitures, bâtiments, agencement des villes qui sont tour à tour montrés à l'état d'abandon. Cet état des lieux de la modernité délabrée invite à le rejeter. Le Lycée Leclerc est d'ailleurs un excellent exemple de cette modernité à l'état d'abandon. Il a sans doute produit des administrateurs qui, comme l'a décrit Ranger, inventèrent leurs propres traditions⁹⁰². Mais par les images récurrentes de ce lycée à l'état d'abandon, le cinéaste a choisi de montrer que l'essence même de ces traditions européennes s'est évaporée. Le retour aux sources s'effectue par le voyage du cinéaste dans son village natal, Bandjoun. Modernité et tradition s'affrontent dans un contraste saisissant : modernité rouillée de la ville et pratiques traditionnelles toujours vives au village. Après un long séjour en Europe, il renoue avec les traditions ancestrales dont les histoires mythiques sont le catalyseur. La tradition ancestrale est un bol d'air frais dans la modernité capitaliste retranscrite dans l'espace de la ville. En effet, l'urbanisme moderne, rationnel, parvient à briser les familles qui s'entassent en appartement et brime l'individu dans son besoin vital d'espace. Dans l'étouffement des villes et des centres scientifiques qu'elles abritent, il n'est pas étonnant, pour les auteurs de notre corpus, que le rationalisme qui guide et définit nos sociétés modernes engendre un plus fort besoin d'imaginaire. Associée au progrès, la modernité s'est faite ici le résultat du rationalisme des Lumières, de l'industrie capitaliste et de l'organisation marxiste. En guise de modernité, se sont échoués sur les rivages de l'Afrique les reliquats des révolutions européennes, et dont on peut se demander de quel progrès pour l'humanité elles ont été génératrices. En retournant au village et à sa tradition ancestrale, notre cinéaste réfute aux occidentaux leur monopole de dire ce qui est bon pour l'humain et d'être seuls à définir la modernité. Cela dit, il ne rejette pas la modernité en bloc – lui-même utilise le médium moderne du cinéma – mais la façon dont la modernité s'est développée en Afrique, par

⁹⁰² Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 216.

exemple, l'accapuration des ressources par une clique. Il envisage que la modernité pourrait être organisée différemment avec un partage des ressources plus égalitaire, tenant pour modèle la modernité marxiste.

Bien sûr, notre corpus d'étude est limité à la vision de ce que nos dramaturges, romanciers et cinéastes ont choisi de nous montrer comme représentatif de la société camerounaise. Comme nous l'avions expliqué en introduction, nulle représentation n'est totalement objective. Nous même avons choisi de commenter certains aspects de la société camerounaise. Néanmoins, notre tranche de vie au Cameroun nous donne une certaine assise quant à la fiabilité de cette représentation, car cela nous a permis de sélectionner les modèles de la société camerounaise présentés par nos auteurs. L'étude sur le terrain que nous avons conduite nous a permis d'effectuer une évaluation de notre corpus. Achille Mbembe a d'ailleurs commenté la valeur et « *le sérieux du travail de terrain*⁹⁰³ » effectué par les chercheurs. Ainsi, notre analyse se veut éclairée par ces données et la critique. De plus, la sociocritique montre « *que toute création artistique est aussi pratique sociale et partant production idéologique en cela précisément qu'elle est processus esthétique et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle "réalité"* »⁹⁰⁴. D'une part, nier le patrimoine culturel traditionnel camerounais reviendrait, pour reprendre l'expression de Mbembe, à de « *l'afro-pessimisme* », et d'autre part, ne pas reconnaître l'influence des traditions européennes inventées s'apparenteraient à de « *l'afro-radicalisme*⁹⁰⁵ ». Notre propos se veut avant tout une évaluation de la représentation des deux pôles tradition/modernité comme nos auteurs veulent bien nous les présenter. Notre position rejoint celle de Mbembe qui n'abonde pas dans le sens d'une dichotomie entre « *d'une part, l'objectivité des structures et, d'autre part, la subjectivité des représentations*⁹⁰⁶ ». En effet, d'une part, avec un manque d'éclairage sur une société, ou en se basant uniquement sur la critique qui elle-même donne une représentation d'un point de vue, sans avoir soi-même expérimenté de première main une culture, une période de l'histoire, il est bien difficile d'en donner une vision équilibrée. D'autre part, est-ce que toute représentation est

⁹⁰³ Mbembe A., *op. cit.*, avant-propos, p. IX.

⁹⁰⁴ Duchet C., *Sociocritique*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1979, p. 3-4.

⁹⁰⁵ Mbembe A., *op. cit.*, avant-propos, p. IX.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, 16.

essentiellement subjective ou contient-elle une part de vérité ? C'est donc dans la nuance de ces données que s'est effectuée notre analyse qui n'est nullement, rappelons-le, de rechercher la réalité de l'identité camerounaise, notre travail n'étant que littéraire, s'appuyant sur une sélection d'œuvres dramaturgiques, romanesques et cinématographiques. A ce titre, nous avons examiné que la relation au texte est complexe et doit tenir compte de tout un appareil politique, linguistique et esthétique.

En réaction à la modernité capitaliste qui s'est infiltrée dans la société camerounaise, précisément, c'est le retour aux temps antiques qui définit une première constante de notre corpus d'étude. En effet, est-ce sans doute aussi en résistance aux idées modernes de la raison qui ne laissent plus de place à l'imaginaire dans ce souci de tout rationaliser, de tout peser à l'aune de la raison. A force, nous assistons à un processus de « *désenchantement du monde*⁹⁰⁷ ». Pourtant, on pourrait rappeler, avec François Lenoir, philosophe et sociologue des religions, que « *Les premiers penseurs modernes allient encore la science et le sacré, la raison et l'imaginaire*⁹⁰⁸ ». Ainsi, la méthode de Descartes lui aurait été insufflée en rêve⁹⁰⁹. Tradition mythique et modernité peuvent donc se côtoyer sans heurt inéluctable. Le retour à l'enchantement n'est pas l'apanage de la seule société camerounaise. En effet, la société occidentale ressent elle-même le besoin de se tourner vers l'imaginaire « *parce que l'idée d'un monde totalement démagéifié, démythologisé est quelque chose de difficile à assumer pour l'être humain qui possède en lui une formidable capacité d'imagination*⁹¹⁰ ». Ainsi, le réenchantement du monde peut être considéré comme un besoin universel et/ou une forme de contre-modernité. Or l'Afrique, et le Cameroun en particulier, ne se sont pas plus départis de l'imaginaire que d'autres sociétés, même si durant la colonisation et les années qui s'ensuivirent, il se fit plus discret. La distanciation vis-à-vis de la tradition eut pour effet une évaluation plus objective de cette dernière et un remodelage des racines pendant la période post-coloniale. Les œuvres des dramaturges, romanciers et cinéastes camerounais contemporains révèlent que leurs auteurs embrassent pleinement cette

⁹⁰⁷ Lemonier M., 'Le grand retour de l'ésotérisme', p. 3.

<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/scripts/print.php> (consulté le 05/01/2010).

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ *Ibid.*

vague de réenchantement, car comme l'a démontré Lenoir, elle est inhérente à l'homme, afin « *de mener une existence poétique*⁹¹¹ ». L'aspiration aux temps antiques, le goût des mythes et légendes, militent pour un retour à certains éléments de la vie traditionnelle pour nourrir leur imaginaire.

Pour autant, considérant d'après Ranger qu'il s'agit de traditions importées, peut-on toujours parler de tradition ancestrale camerounaise ? Nous l'affirmons, du moins en ce qui concerne la tradition linguistique camerounaise. En effet, malgré un siècle de colonisation, les langues vernaculaires n'ont pas été supplantées par la langue du colonisateur, même si elles sont moins usitées par les jeunes, notamment dans le domaine de l'écrit. Il est vrai que c'est dans la langue du colonisateur que nos dramaturges, romanciers et cinéastes ont choisi de nous représenter la société camerounaise. L'usage de langues internationales leur promet d'évidence un plus large lectorat, une plus large audience. Aussi l'emploi du français est-il davantage signe de résistance et de conquête que de soumission. D'une façon ironique, un certain effort est fait en Europe pour préserver les langues traditionnelles, peut-être dans un souci de réparation du passé et de préservation des cultures⁹¹². La tradition ancestrale camerounaise a été affectée par la colonisation et a dû se redéfinir. A la lumière de ce que nous révèle notre corpus d'étude, la tradition culturelle a su s'adapter à la modernité imposée par l'Occident en acceptant un syncrétisme qui la remodele.

Au final, les différents auteurs de notre corpus plaident en faveur de la tradition ancestrale fantasmée consciemment ou inconsciemment, et sont plutôt enclins à la présenter de façon méliorative par rapport à la modernité. Ce faisant, certains d'entre eux, comme Mongo Beti et Jean-Marie Teno, abordent la modernité capitaliste comme un fléau de la colonisation et en livrent une caricature. Ils ne semblent pas disposés à un compromis entre tradition et modernité, du moins de ce que la modernité signifie pour eux. En effet, dans un désir de brûler les étapes pour avoir accès au développement, les États africains ont cru qu'il « *suffisait de faire traverser*

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² Citons par exemple le récent programme à l'Université de SOAS à Londres : 'The Hans Rausing Endangered Languages Project'. Il a pour but de préserver les langues vernaculaires. Le slogan publicitaire est très révélateur quant à la portée de la perte de ces langues vernaculaires : 'Because every last word means another lost world'.

*l'Atlantique aux équipements et de les transplanter en Afrique pour qu'on accède au rang de pays développé*⁹¹³ ». Pourtant, en faisant fi de la tradition, la modernité apporte un univers trop différent pour se greffer sans rejet dans la société africaine ou sans en sceller la perte : « *Le clonage culturel, c'est la fin de la civilisation*⁹¹⁴ ». De plus, la question se pose encore : est-ce que l'Occident peut être le seul producteur de modernité ? Les États africains ne peuvent-ils créer leur propre modernité ? Plutôt qu'une mise en opposition stérile, cédant au manichéisme de certains auteurs, d'autres invitent à une redéfinition préalable de la tradition et de la modernité. D'ailleurs, croire qu'il est impossible d'allier tradition et modernité, c'est pérenniser l'esprit colonial qui s'arroge le droit de penser que seul l'Occident est habilité à juger de ce qui est adapté à la société africaine. Les cultures ou traditions locales ne sont pas forcément incompatibles avec la modernité⁹¹⁵. Il est intéressant de noter que ce sont les deux femmes de notre corpus, Werewere Liking et Calixthe Beyala, qui sans pour autant rejeter la modernité, tout en éclairant le passé et en puisant dans le patrimoine traditionnel, modernisent la tradition et « traditionnalisent » la modernité dans un syncrétisme générateur d'une nouvelle dynamique culturelle.

Une dernière constante traverse les trois domaines d'étude chez les auteurs masculins de notre corpus. Notons que c'est par la femme, en particulier la mère, que s'effectue la dynamique d'une tradition conservée : d'une part, dans la palabre traditionnelle, la femme devient le vecteur de la tradition orale chez le dramaturge Oyono Mbia. D'autre part, le romancier Mongo Beti renforce le rôle de la mère en tant que gardienne des valeurs ancestrales. De même, le cinéaste Bassek Ba Khobio ancre la tradition matrimoniale camerounaise par le parcours peu ordinaire d'une femme et de son témoignage. Mais c'est aussi par le double statut de femmes productrices d'œuvres littéraires et de la production elle-même que la dramaturge Werewere Liking et la romancière Calixthe Beyala réécrivent l'histoire de l'humanité, débarrassée de la faute originelle qui pèse sur la femme. Toutes les deux puisent dans le passé mythique et ancestral pour se tourner vers l'avant et suggérer des solutions aux séquelles du passé colonial. Le syncrétisme proposé emprunte

⁹¹³ Gbanacé P., *Modernité africaine = Occidentalité ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 11.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

souvent la forme d'une modernité vectrice de la tradition : modernisation de la palabre traditionnelle en ce qui concerne le théâtre rituel et modernisation du moyen de transmission du savoir culinaire camerounais pour ce qui est du roman. Pour être régénératrice, d'une part, la tradition doit se renouveler afin de s'adapter à la mondialisation : « *Amadou Hampaté Ba comparait la tradition à un arbre, dont il faut élaguer constamment les branches mortes pour lui permettre de s'épanouir*⁹¹⁶ ». D'autre part, comme le conclut Ranger, les populations africaines peuvent se ressourcer en puisant dans la vitalité qui se trouve au cœur même des cultures indigènes : « (...) *to tap the continued vitality of the mingled continuity and innovation which resides within indigenous cultures as they have continued to develop underneath the rigidities of codified colonial custom*⁹¹⁷ ». Bien sûr, il ne faut pas oublier l'influence des traditions européennes inventées sur le patrimoine culturel camerounais. Même si la culture camerounaise a intégré en son sein des influences étrangères, il ne nous semble pas déplacé de toujours parler à l'instar de Mbembe de « *traditions autochtones* » ou de « *traditions ancestrales*⁹¹⁸ ». Nous sommes consciente que le patrimoine traditionnel camerounais a subi de profondes transformations, surtout depuis la colonisation et d'autres sont à venir sous l'effet de la mondialisation des cultures et des modes de vie, ne serait-ce qu'avec les dernières technologies de la communication. Malgré que la tradition soit constamment en évolution sous le flux de la modernité, qu'elles se nourrissent l'une de l'autre, il ne nous semble pas illusoire de parler de tradition camerounaise. En effet, si nous revenons à la définition de la tradition avancée en introduction comme « *l'ensemble des pratiques, idées, connaissances transmises de génération en génération*⁹¹⁹ », il nous semble que cette transmission s'opère toujours actuellement participant ainsi à la pérennité des cultures camerounaises.

Dans bien des cas, le syncrétisme entre tradition et modernité s'effectue dans la douleur, douleur créatrice de notre production culturelle et génératrice de nouvelles œuvres littéraires et cinématographiques, ce qui permet à propos de ces dernières d'affirmer : « *These films – in spite of their violent content - are among the most*

⁹¹⁶ Gbanacé P., *op. cit.*, p. 69.

⁹¹⁷ Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *op. cit.*, p. 262.

⁹¹⁸ Mbembe A., *op. cit.*, avant-propos, p. XXIII.

⁹¹⁹ <http://www.universalis.fr/dictionnaire> (consulté le 11/09/2009 sous « tradition »).

*optimistic and inspiring of African feature films*⁹²⁰ ». Notre contribution s'inscrit dans cet apport à la connaissance de l'orientation de la société camerounaise contemporaine, et à l'originalité d'un syncrétisme puisé dans la tradition et véhiculé par la modernité. Tout comme la tradition et la modernité ne peuvent entrer dans une seule catégorie, le syncrétisme présent dans les œuvres de notre corpus est aussi un syncrétisme gradué.

Notre étude n'est pas exhaustive et pourrait faire l'objet d'une autre recherche en continuité de la nôtre. Ce syncrétisme sera générateur d'autres œuvres littéraires et cinématographiques au Cameroun qui mériteront d'être analysées pleinement sous l'angle des compromis trouvés ou rejetés par les auteurs, pour échapper à la tentation du repli sur soi, et participer pleinement à la construction de la modernité du monde.

⁹²⁰ Dovey L., *op. cit.*, p. 277.

ANNEXES

Retranscription d'un entretien avec monsieur Oumarou Nchare, directeur des affaires culturelles au Palais de Foumban.

Cet entretien sur le thème du « Premier système d'écriture au Cameroun » a eu lieu en mai 1999 dans l'enceinte du Palais de Foumban.

Laurence Randall : Pouvez-vous m'expliquer le fonctionnement du premier système d'écriture au Cameroun inventé par le roi Njoya ?

Oumarou Nchare : C'est un système pictographique et idéographique.

Laurence Randall : Comment ce système d'écriture est-il venu à l'existence ?

Oumarou Nchare : Par un songe. Une nuit, dans un songe, un homme dit au roi de prendre une planchette et de dessiner une main d'homme, de laver ce qu'il aura dessiné et de boire cette eau. Il a ainsi trouvé l'inspiration pour produire ce premier système d'écriture.

Laurence Randall : Quand a-t-il commencé à être utilisé ?

Oumarou Nchare : En 1890. Les premiers essais furent rédigés sur des feuilles de bananiers, des peaux de bêtes et sur des planchettes. Le roi forma une équipe de travail avec ses notables qui furent ses premiers élèves.

Laurence Randall : Ce système d'écriture était-il enseigné à l'époque ?

Oumarou Nchare : Oui, à l'époque il y avait 48 écoles sur toute l'étendue de l'ouest du Cameroun et pas juste en pays Bamoun. Ainsi, il y avait une école à Bana et à Bagam en pays Bamiléké. Cependant, toutes ces écoles furent fermées en 1924. L'administration française a interdit l'enseignement de cette langue au profit du français.

Laurence Randall : Pourquoi le système qui comprenait 511 signes a-t-il été réduit au cours des années à 205 signes ?

Oumarou Nchare : Par un souci de simplification. Ce dernier système est à la fois syllabique et phonétique.

Laurence Randall : Ce système d'écriture est-il toujours en vigueur de nos jours ? Si oui comment a-t-il été perpétué ? Sinon pourquoi ?

Oumarou Nchare : Oui, il est toujours en vigueur. Après l'Indépendance, une petite école secrète fut ouverte dans le palais. On enseignait juste les gens de la cour. En 1978 furent créés des clubs chargés de l'enseignement de cette langue dans tous les établissements secondaires de Foumban et plus tard dans tout le pays. Ces clubs s'appellent Shu-Mom et existent dans toutes les grandes villes. A Yaoundé, il se situe au palais du Sultan de la Briketterie. Des négociations sont en cours pour

incorporer ce système d'écriture au programme scolaire dans toutes les écoles du pays.

Laurence Randall : Existe-t-il à l'heure actuelle une école où on enseigne ce système d'écriture ?

Oumarou Nchare : Oui au palais de Fouban.

Laurence Randall : Combien de temps cela prend-t-il pour apprendre cette langue ?

Oumarou Nchare : Un mois pour apprendre l'écriture et la langue en trois ans.

Laurence Randall : Pourquoi ce système d'écriture qui s'appelait Nyi, Nyi, Mfa Mfu a-t-il changé d'appellation et s'appelle-t-il maintenant A, Ka, U, Ku ? Qu'est-ce que ces termes veulent dire et qu'est-ce qui a provoqué ce changement ?

Oumarou Nchare : Nyi, Nyi, Mfa Mfu signifie « Dieu a donné l'exemple ». A, Ka, U, Ku sont les quatre premières lettres de l'alphabet. Ce changement a été provoqué dans un souci de simplification de l'alphabet après avoir vu le système d'écriture allemand en 1902.

Laurence Randall : Existe-t-il des ouvrages rédigés dans cette langue et si oui lesquels ?

Oumarou Nchare : Environ mille. Il s'agit de la Bible, des ouvrages historique et de médecine, des romans, de la période de l'esclavage, des registres de naissances et de mariages.

Laurence Randall : Peut-on se procurer ces ouvrages de nos jours ?

Oumarou Nchare : Non, car il faudrait les traduire.

Laurence Randall : Existe-t-il des auteurs contemporains qui utilisent ce système d'écriture ?

Oumarou Nchare : Oui, tous ceux qui sont formés. Certains écrivent des romans.







































































Laurence Randall : Y a-t-il un avenir pour ce système d'écriture ?







Oumarou Nchare : Oui, je le pense. Alors que la SIL (le cours préparatoire) utilise un système d'écriture avec les lettres occidentales, ce système d'écriture, A, Ku, U, Ku est une écriture africaine. C'est là son originalité. Elle permettrait aux Africains de s'exprimer en gardant leur culture. Elle est une lutte contre la colonisation et une fierté d'avoir produit quelque chose qui appartient à l'Afrique. A Fouban, cinquante personnes écrivent et lisent couramment ce système d'écriture. Dans tous le pays, une centaine de personnes.

Laurence Randall : Merci infiniment pour cet entretien très enrichissant monsieur Nchare.

ALPHABET:

The Alphabet of King NJOYA is composed of 70 signs. These signs are the following and the pronunciation of each is in its under.

 a	 ka	 u	 ku	 e	 Re	 te
 o	 nyi	 i	 la	 Pa	 Ri	 rié
 le	 me	 ta	 da	 njem	 M	 Su
 Mu	 Shi	 Si	 Shù	 sù	 Ké	 Kèt
 Noue	 Nou	 Njoue	 Yo	 Shou	 You	 Ya
 Sha	 Kù	 pou	 jé	 té	 Pü	 Wi
 Pé	 fé	 Rou	 Lou	 Mi	 Ni	 Rù
 Re	 Kén	 Kwen	 Ga	 gna	 Cho	 Pouç
 Fou	 Fem	 Wa	 Na	 Li	 Pi	 Lo
 Ke	 Mbèn	 Rèn	 Mèn	 Ma	 Ti	 Ki

The Vowels of the alphabet are:  ,  ,  ,  ,  , 

⁹²¹ Nchare O., *The Writing of King Njoya*, Fouban, Maison de la Culture, p. 13. (Date de publication inconnue).

Engagement party in Yaoundé in March 2004⁹²²

I had the privilege of attending an engagement party, Cameroonian style. I consider this a privilege because foreigners are not usually invited to have an insight into the traditional procedures leading to the actual wedding. Tradition must be preserved and kept away from the West.

This first step before paying the dowry is when the two families meet and the future groom asks for the hand of the bride, or strictly speaking the family does it for him. Only close members of both side of the family are invited. The family of the future bride consisted of her mother, her uncle and aunt (the uncle acting as the father and the aunt as the mother, the biological father being deceased) another aunt and uncle, two brothers, one sister and about six cousins, my husband and I being counted as part of the family of the future bride. On the future groom's side, there was besides the groom, his mother, his uncle and aunt (the uncle acting as the father too, for the same reasons explained above), and the aunt as the mother, another uncle, two sisters, two brothers and three cousins.

The meeting takes place at the home of the mother and of the future bride. We are supposed to meet at 7 pm. I arrive on time and offer excuses for my husband who can only come later. 8 o'clock passes by, but still the fiancé hasn't arrived. I use the time to talk to the future bride's family who come from the West of the country. The tribe is called the Bamiléké. I ask them their 'Ndap' or in French 'Éloge'. In the West of the country, beside your first name and the family name, you are given a name that runs in the family for generations and relates to a quality or an event that happened during the life of that family. Everybody is very surprised that I am accustomed to this tradition (thanks to Claude Njiké-Bergeret's *La Sagesse de mon village*). They reveal one by one their 'Ndap' (which incidentally they prefer calling 'Éloge' rather than by the local terminology). The sons take the 'Ndap' of the family of the mother and the daughters take the 'Ndap' of the family of the father. Some are called 'Celui qui traverse la savane' which reveals that probably during the war between different tribes before Independence, they had to cross the savannah to escape. Others were called 'ceux qui vont au marché' indicating that the family worked in the market in previous generations.

9 o'clock: the fiancé arrives with his family and my husband arrives at the same time, very thankful that he had not had to wait for two hours. In the living room, the family of the future groom is sitting on the right and the family of the future bride on the left, facing each other. The uncle acting as father of the future bride stands up, addresses the family by saying 'Famille', greets the family of the future groom and

⁹²² Nous avons rédigé ce rapport de fiançailles en anglais. Afin de garder la dynamique de retranscription de cet événement prise sur le vif, nous n'avons pas jugé bon de le traduire en français.

asks them why they are paying them a visit. They all know why they are there, but pretend they don't know anything about it. All this is conducted in bangangté, one of the local languages in the West of Cameroon. Fortunately, the sister of the future bride translates for me, although at times she does not know all the terms as French is her first language.

Then the uncle of the future groom stands up and explains that they have come for an important matter and they will go straight to the point. Then he sits down. After a few moments, the uncle on the future bride's side gets up and says in French 'Famille' which everybody answers as one voice in bangangté with a term meaning 'united'. He addresses the family of the future groom and says that he would like this matter to be dealt with quite quickly too, whatever it is. Then he sits down.

The uncle of the future groom stands up and says 'Famille'. Everybody answers 'united'. Then he goes on to explain that his son here present (really his nephew) is interested in their daughter. Then the uncle of the future bride stands up and says again 'Famille', and everybody answers 'united' (this ritual happens each time that they speak). He goes on to explain that their daughter is very precious to them and that they don't want to give her away just like that. The other side of the family replies that their son is very precious to them too and that they are going to lose him, because he will be leaving home. The future bride's family, represented by the uncle, replies that this daughter will be a great loss because she was helping the family so much doing house chores (although she has a full time job) and that they don't even know whether the future groom loves her.

Then the future groom asks to speak and declares his love for the future bride in front of everybody and says that he has no other wish than to marry her. The uncle of the future bride replies that his daughter is beautiful and that he can't give her away just like that. At that point, the uncle on the future groom's side gets up with his wife and goes out in the front yard. They talk and come back five minutes afterwards. The uncle says that the future bride has not said that she would like to get married to their son. The aunt of the future bride and her husband go out in the front yard. After a few minutes, they return inside the house.

Then the future bride stands up and says that she agrees to get married to their son. The aunt of the future groom approaches the aunt of the future bride and gives her an envelope containing money. Then the aunt of the future bride stands up and addresses the future groom. She asks him if he knows who his future bride really is. Then she takes one of the cousins of the future bride and presents her to the future groom and says: 'Is she your bride?' He replies: 'No'. Then she takes another family member and asks him if she is his future bride. He and his family answer: 'No'. Then, she takes the real bride and while dancing she brings her to her groom and asks: 'Is she your future bride?' He says: 'Yes'. Everybody applauds and the future bride sits next to her beloved. Then the future groom and his family go out and bring four bottle racks of 12 bottles each of beer and fruit juice as well as wine and

whisky. Then the mother of the future bride brings the food in and everybody helps themselves in a buffet style.

This ceremony is like a theatre play where everybody plays his part. One can imagine that before the advent of the TV, it must have been a very pleasurable and memorable way of spending an evening. Everything is improvised but very witty. Unfortunately, a lot was lost in the translation. This ceremony, which took three hours, is considered a short one, as in the West of the country it can last all night and sometimes the next day. The next stage will be the payment of the dowry, which we have also been invited to attend.⁹²³

⁹²³ Malheureusement, nous avons dû quitter le Cameroun avant de participer au paiement de la dot.

Retranscription d'un entretien avec monsieur Hilaire Fotsop le 23 mai 2010 à Londres.

La séance de commémoration de l'Indépendance du Cameroun le 1^{er} Janvier 1960 et de la réunification du Cameroun, parties anglophone et francophone du 20 mai 1960, a eu lieu le vendredi 20 mai 2010 à la mairie de Kensington

Laurence Randall : Comment s'est déroulée la séance ? Combien de personnes étaient présentes ? Est-ce qu'une ethnie particulière était plus représentée ? Si oui, pourquoi ?

Hilaire Fotsop : Plus de 1000 Camerounais y ont assisté. La composition de la population camerounaise en Angleterre reflète bien le paysage ethnique du Cameroun et le partage du territoire camerounais sous la colonisation. Bien que nous soyons en Angleterre, il y avait plus de Camerounais francophones que de Camerounais anglophones. Il y avait des groupes de danses représentant les différentes ethnies au Cameroun ainsi que des mets culinaires des différentes tribus. Mais le Cameroun n'appartient pas à un individu. Nous sommes une nation unie.

Laurence Randall : Qu'a signifié pour vous cette commémoration ?

Hilaire Fotsop : Pour moi, cela a signifié 50 ans de libération. C'était un moment à la fois fort de par la commémoration de cette libération, mais aussi plus une occasion de se retrouver entre Camerounais. Après tout, cette libération est acquise depuis 50 ans !

Laurence Randall : Pensez-vous que depuis 1960, le Cameroun soit vraiment indépendant ? Pourquoi ?

Hilaire Fotsop : À cause du passé colonial, je ne pense pas que le Cameroun soit complètement indépendant. Mais la tendance vers l'indépendance économique s'accroît.

Laurence Randall : Qu'a apporté l'Indépendance au Cameroun ?

Hilaire Fotsop : Nous avons retrouvé notre pays. Le Cameroun appartient aux Camerounais.

Laurence Randall : Comment a-t-elle été vécue par les Camerounais à l'époque ?

Hilaire Fotsop : L'Indépendance a été un soulagement pour les Camerounais. C'était la fin des tueries intempestives, des guerres tribales. Le contrôle du Cameroun revenait au Camerounais. Comme s'est exclamé le premier président du Cameroun Amadou Ahidjo lors de la proclamation de l'Indépendance : « *Nous sommes libres !* ».

Laurence Randall : Vous venez de mentionner les guerres tribales. Qu'est-ce qui a généré ces guerres ?

Hilaire Fotsop : Ces guerres tribales étaient montées par les Français. En effet, les deux tribus qui revendiquaient l'Indépendance du Cameroun étaient les Bamiléké et les Bassa. Les colons français ont monté les autres tribus contre les Bassa et les Bamiléké. C'était un véritable bain de sang. On parle des Juifs et de l'Holocauste, mais il y a eu plus de Bamiléké et de Bassa qui sont morts à l'aube de l'Indépendance qu'il n'y a eu de Juifs qui sont morts. Pourtant, cela est passé sous silence. L'histoire se tait là-dessus, mais nos pères et nos grands-pères le savent et nous transmettent ce patrimoine historique afin qu'il ne tombe pas dans l'oubli.

Laurence Randall : Quelles ont été les implications économique, politique et culturelle de l'Indépendance ?

Hilaire Fotsop : L'Indépendance nous a permis avec le temps de choisir nos partenaires commerciaux. Ainsi, le Cameroun fait de plus en plus de transactions avec la Chine. Pourquoi payer plus avec les importations venant de la France alors que le marché chinois est beaucoup plus abordable ? Les pays africains, et pas seulement le Cameroun peuvent maintenant choisir leurs partenaires commerciaux. Ainsi, le palais des sports de Yaoundé a été construit par les Chinois. Les Chinois sont bien implantés au Cameroun. Il y en a même qui confectionnent des battons de manioc et qui les vendent dans la rue comme les Camerounais. Au début nous n'étions pas d'accord, mais maintenant, on accepte. Il y a même un Chinois qui a enregistré une chanson dans une des langues locales. Du point de vue politique, depuis 1990 les choses ont changé. Avant c'était la dictature sous le régime de Ahidjo.

Laurence Randall : Mais est-ce que cela a beaucoup changé ? Est-ce qu'on peut parler d'une véritable liberté d'expression sous le régime de Paul Biya ? Est-ce que les écrivains, poètes, dramaturges et cinéastes camerounais sont vraiment libres de produire tous ce qu'ils souhaitent ?

Hilaire Fotsop : Bien sûr, il n'y a pas de libertinage [*sic*] comme en Europe. Vous ne pouvez pas dire comme les journalistes anglais que la reine est morte pour présenter des excuses le lendemain. La liberté d'expression est relative.

Laurence Randall : En effet. Le rédacteur du journal *Le Messenger* n'a-t-il pas été emprisonné pour avoir publié un article annonçant que le président Paul Biya avait des ennuis de santé, après qu'il soit parti très tôt lors d'un match de football ?

Hilaire Fotsop : Oui, il s'agit de Pius Nwagé. Si on annonce que le président est en mauvaise santé, cela veut dire qu'il ne peut plus gouverner.

Laurence Randall : Monsieur Fotsop, je vous remercie d'avoir accepté de participer à cet entretien.

Hilaire Fotsop : Madame Randall, vous allez bien prendre du ndolé⁹²⁴ avec ma famille ?

Laurence Randall : Avec plaisir.

⁹²⁴ Le ndolé est un plat de la tribu bassa. Monsieur Fotsop est bamiléké mais sa fiancée est bassa.

Yaoundé, 27 juin 2008

La Ronde des Poètes

L'objet des échanges de la rencontre du jour était essentiellement centré sur les deux genres littéraires que sont : la poésie et le théâtre. Les échanges ont suivi un ordre de questions préalablement conçues par madame Laurence Randall et soumise à la Ronde des Poètes via son président.

Ainsi, suivant l'ordre des questions, nous avons tour à tour abordé :

- Les thèmes actuels dans la poésie et la dramaturgie.
- Les poètes et dramaturges renommés au Cameroun et de la diaspora, les noms émergents et leurs éditeurs.
- L'actualité scénique et académique (école [*sic*] et universités) des œuvres de Oyono Mbia et Were were [*sic*] Liking.
- Aspects et études de leur œuvre ressorties par les critiques.
- Le cinéma africain, les écrans noirs.

I - Les thèmes actuels dans la poésie et la dramaturgie

A ce propos, il a fallu limiter les échanges aux dix dernières années afin de circonscrire le champ des actualités. Ainsi, il a été jugé bon de présenter le paysage éditorial dans lequel baigne le monde de la littérature depuis une décennie alors frappé par la crise qui n'a épargné [*sic*] aucun secteur et sacrifiée dans le monde de la littérature, deux genres littéraires notamment la poésie et le théâtre. Grâce au dynamisme des associations littéraires, une activité éditoriale a émergé et donné lieu à une production relativement constante dans tous les genres. Ainsi la première de celle-ci qui ose à nouveau publier de la poésie, sont les Presses universitaires de Yaoundé. Suivent son exemple, les éditions Agbetsi, les éditions de la Ronde, Proximité et Interligne. Toutes ces maisons ont le mérite non seulement d'avoir réveillé la poésie dans notre pays, mais aussi d'avoir révélé de nouveaux auteurs et conduits des maisons d'éditions telles Clé à de nouveau publier de la poésie et du théâtre.

Pour ce qui est à proprement parler des thèmes, il convient de constater qu'en posant un regard rétrospectif, la première génération d'auteurs avait pour thème principal, la gestion de la liberté face à l'indépendance nouvellement acquise. Or, à partir de 1996, on assiste à un éclatement des questions. La poésie devient un lieu qui célèbre la terre, l'univers, la fraternité. Elle est aussi, contrairement à celle de la première

heure qui se voulait collective, elle est désormais centrée sur soi. Cette démarche tendant à intégrer de nouvelles problématiques à l'instar des rapports interculturels (mondialisation comprise), des questions politiques en relation avec la réalité quotidienne telles qu'elles se donnent à saisir aux nouvelles sensibilités. De telles préoccupations débouchent sur des thématiques qui donnent à saisir la terre, la patrie sous tous les prismes. Tantôt lieu de désespoir (rejet de l'onomastique coloniale) tantôt sujet aspirant à la reconstruction. Produisant ainsi une poésie tellurienne en quête d'identité culturelle (parfois saisie comme un repli identitaire), interrogeant la république et développant le syndrome de la *crevittude* (en rapport avec le mot crevette duquel émane le nom Cameroun).

Sur un tout autre registre, le thème de la ville est abordé et soulève des questionnements qui la posent soit comme un facteur de rupture, de continuité ou de conformité.

Parlant du théâtre, genre procédant par approche conflictuelle, celui-ci considère la diversification de thèmes comme une évidence. Mais il faut admettre qu'aujourd'hui, émerge une nouvelle façon d'écrire qui se démarque des canons anciens. Cette nouvelle pratique scripturaire se caractérisant par la technique de l'amalgame, du ramassis ; d'après ses tenants elle est appelée nouvelle écriture avec pour leitmotiv, la fin détermine la nature du type d'écriture.

Cette rupture scripturaire implique un questionnement qui tendrait à la redéfinir. En outre, les thèmes dans la majeure partie des cas sont les mêmes que ceux abordés par le passé (peinture des conflits sociaux...) mais traité différemment, avec une nouvelle sensibilité (contemporaine dira-t-on). Toutefois autant en poésie qu'en théâtre, la question du rapport à la langue (française ou francophone ?) demeure cruciale. Sous usage, sous le couvert de "l'art contemporain" tend parfois à masquer une insuffisance de formation.

II - Les poètes et dramaturges renommés au Cameroun et de la diaspora, les noms émergents et leurs éditeurs

a) Concernant les dramaturges

Il faut signaler d'emblée que le théâtre camerounais est plus visible sur la scène que par sa littérature. Il n'est pas aussi édité que la poésie. Le théâtre a subi le coup de la crise économique qui secoué le pays dans les années 90 et l'avènement de la télévision. Au sortir de cette crise, il n'a pas su apporter des propositions idoines pour lui assurer une présence en librairie. Se préoccupant davantage de figurer sur la scène et de bénéficier des opportunités offertes par les festivals. L'acte d'écrire le théâtre au Cameroun est surtout perceptible au travers des ateliers d'écriture et autres résidence de création. Toutefois, depuis 2007, l'association le jeune auteur qui anime des résidences d'écriture a entrepris de faire éditer le fruit rédactionnel de ces résidences en nouant des partenariats avec la jeune maison d'édition ifrikiya.

Pour ce qui concerne les dramaturges renommés tant de la diaspora que du terroir, la difficulté est telle qu'il faut d'abord définir les critères qui déterminent la notoriété de ces derniers. La relativisation est de mise. Et comme les dramaturges les plus

joués ne sont pas forcément le plus présents en librairie, il est difficile d'en dresser un inventaire objectif. Cependant, quelques noms surgissent, Patrice Ndedi Penda, Jean-Emmanuel Pondi, Bole Butake, Séverin Cécile Abéga, Ndjoumessi François, Martin Ambara, Kouam Tawa ...

L'un des noms évoqués parmi les dramaturges de la diaspora est Mercedes Fouda. Cette dernière avant de s'expatrier, avait déjà au préalable, écrit et créer son spectacle. C'est une tendance observée chez la plupart des dramaturges camerounais ; ceux-ci préfèrent s'expatrier avec des spectacles déjà créés.

A noter que le théâtre anglophone est plus édité que son homologue francophone.

b) Au sujet de la poésie

Le paradoxe du théâtre camerounais est qu'il circule sans pour autant être édité. Or, la poésie, elle a besoin d'être publiée. Dans le domaine de la poésie, il est observé la même parcimonie d'auteurs (publiés). Et les mêmes questions, au sujet de la définition des critères qui attestent de la notoriété d'un auteur sont également valables dans le domaine de la poésie. Cette difficulté est renforcée par l'absence d'un observatoire de la pratique de l'écrit, l'absence d'institution élaborée sensée suivre l'activité commerciale des productions livresques... cependant, des noms peuvent être évoqués surtout sur la base d'avis de quelques connaisseurs qui n'ont pas toujours la légitimité du nombre. Dans la diaspora, on compte Patrice Nganang (Usa), Guy Merlin Nana Tadoun (Espagne). A l'intérieur du pays, les noms émergents faisant l'objet d'une publication chez des éditeurs sont : John Shady francis Eonè, Jean-Claude Awono, Anne Cillon Perri, Angeline Solange Bonono, Yvette Balana, Léos Douanla, Wilfried Mwenye, Hervé Yamguen... ces auteurs sont pour la plupart édités par les éditions clé et de la ronde, L'Harmattan.

III - L'actualité scénique et académique (école et universités) des œuvres de Oyono Mbia et Were were [sic] Liking et aspects et études de leur œuvre ressorties [sic] par les critiques

Il faut préciser qu'ici, les œuvres au programme ne sont pas toujours un gage de notoriété ou de succès de librairie. Certaines œuvres peuvent se retrouver au programme en raison de : l'appartenance politique ou tribale etc. tel n'est pas le cas des œuvres de Guillaume Oyono Mbia dont les succès de librairie sont indéniables. Ses œuvres font à ce jour, l'objet de thèses et mémoires. Une de ses œuvres au programme de la classe de 4^e depuis de nombreuses années. A l'université, il est fait l'objet d'étude sur la langue tandis que Were Were est étudiée dans le cadre du marquage.

Mais des voix s'élèvent et réclament son classement dans le registre de classique étant donné l'évolution des mœurs et de la langue. Mais les voix ne sont pas unanimes d'autres maintiennent qu'il faut continuer de le lire en classe et même dans les universités. Car Guillaume Oyono Mbia, notamment avec Trois prétendants un mari, a commis un chef-d'œuvre de comique à ce titre, cet ouvrage mérite largement d'être étudié encore parce que, dévoilant le niveau de langue, l'appropriation de la

langue et le caractère documentaire de la langue bulu ; la pléthore de personnages n'entame en rien la qualité de l'œuvre.

Le débat subsiste et interroge : lequel des aspects de cette pièce doit prévaloir, sa forme littéraire donc figée qui est enseignée aux élèves et qui prend déjà un coup de vieux ou sa forme scénique plus souple et adaptable au gré de l'inventivité des metteurs en scène ? Tout le monde s'accorde tout de même sur le fait que de nouvelles lectures peuvent se dégager de cette pièce.

Were Were [*sic*] Liking quant à elle, pratique un théâtre mystique. Si jamais il fallait l'introduire au programme des écoles, la charge de son théâtre, poserait problème aux enfants en raison de la profondeur de ses approches. Ses œuvres font néanmoins l'objet de nombreux travaux de thèse ou mémoires.

La publication des œuvres sur le Net en tant que média n'est pas encore suffisamment exploitée. Si quelques un l'ont déjà fait (Gabriel Haïpam, Somagne) le nombre reste très marginal. Son utilité en tant que support de promotion est indéniable.

IV - Le cinéma camerounais

Partant de la récente tenue du festival des écrans noirs, il s'est posé une question tout aussi paradoxale qu'au niveau du théâtre. Comment se fait-il qu'en plus de dix ans de présence, le Cameroun n'aie [*sic*] pas exhibé de réalisateurs de grands calibres. Cet aspect de la question n'a pas été abordée en profondeur en de l'absence de cinéastes parmi les participants. Mais de manière sommaire, des avis ont été émis. Relevant au passage, les difficultés matérielles et le coût lourd qu'exige la réalisation des films, notamment les longs métrages. Le cinéma a subi le coup de la crise et les facteurs qui conduit à sa fragilisation sont les mêmes que ceux évoqués plus haut. Toutefois, on assiste avec les nouvelles technologies à une revivification du cinéma camerounais. S'il y a ces dernières années une abondante production dans toutes les catégories, il y a fort à reconnaître que la qualité, les circuits de diffusion et les instances de légitimation ne sont pas encore de nature à permettre un jugement objectif dans le domaine. Des réalisateurs de renom sont à signaler : Bassek ba Kobhio, Jean-Pierre Bekolo, Oswald Lewat. Mais parlant du nombre de films réalisés, Alphonse Beni tient le haut rang. Les plus grosses entrées en salle sont également à signaler pour Joséphine Ndagou, avec *Paris à tout pris*. Mais de l'avis de spécialistes, ces films qui ont l'attention du public ne sont pas toujours d'une grande qualité cinématographique.

Le cinéma camerounais souffre aussi de ses acteurs mal ou pas formés du tout. Ce qui donne le sentiment d'avoir affaire au théâtre filmé. En résumé le cinéma camerounais se heurte au problème de sa qualité, de la disponibilité des acteurs de qualité, de son organisation en tant qu'industrie, et d'un réseau de diffusion peu dynamique.

Synthèse de Wilfried Mwenye, le rapporteur de séance

Des informations personnelles et confidentielles ont été enlevées de la page 354. De ce fait, cette page est blanche à dessein.

Compte-rendu de la table ronde qui eut lieu le 27 juin 2008, à Africréa, Yaoundé :

« Poésie, dramaturgie et cinéma au Cameroun ».

Participants : Jean-Claude Awono, Asse Major, Christian Alama, Georges Decaux, Diane Pagbe, Germain Djel, Dimissi Mkela, Léos Fernand Ndunla, Charles Djapo, Fleury Ngamele, Botomogne, Martin Ambara, Marcel J. Essiene, Jacobin Yarro, Ottou Mbarga, Wielfried Mwenye, Symplise N. Mvondo, Princesse Sika-Beha, Patrick Randall, Laurence Randall.

Nous nous attendions à une table ronde en petit comité, cinq participants au plus. Nous avons été étonnés par le nombre de dramaturges et de poètes qui nous ont fait l'honneur d'être présents.

1 – Poésie : thèmes

Les premiers auteurs des années soixante, tel que René Philombe, à l'aube ou peu après l'Indépendance, se sont concentrés sur les thèmes de la gestion de la liberté nouvellement acquise et celle de la communauté.

Depuis, de jeunes auteurs ont fait surface à partir des années 1993. Ils ne laissent plus les maisons d'éditions camerounaises traditionnelles (les éditions CLE) leur dicter la valeur de leurs œuvres. D'autres maisons d'édition ont vu le jour, telles que les Presses Universitaires de Yaoundé, les éditions Agbési, les éditions de la Ronde, Proximité et interligne. Ces maisons d'éditions osent publier des auteurs dont la focalisation des thèmes a changé. Les thèmes qu'ils abordent dans leurs œuvres se situent au niveau d'eux-mêmes, leurs propres souffrances, leurs obstacles, leur relation avec la terre, l'environnement immédiat, l'univers dans son ensemble, la mondialisation, l'identité culturelle et interculturelle. Les traditions ancestrales sont mises en avant ainsi qu'« *un retour incessant vers ses origines* » pour reprendre les propos d'un des participants. La patrie compte aussi au nom des thèmes abordés, mais en filigrane. Nous sentons que c'est un sujet sensible et que le manque de liberté d'expression au Cameroun empêche les participants de s'exprimer pleinement sur la diffusion de la poésie camerounaise privée du soutien du gouvernement. La ville est un thème qui est tout particulièrement prisé par le poète Jean-Claude Awono. Il a déclaré « *s'appropriier cet espace* ». Le thème de la sexualité est aussi mis en avant, en particulier la morale du passé et la projection du futur. De plus, un effort est fait pour que la poésie soit accessible aux enfants et qu'ils puissent la comprendre en parlant par exemple d'animaux qui leur sont familiers : lapins et souris.

2 – Théâtre : thèmes.

Tout d'abord, les participants insistent sur le fait que les thèmes sont plus diversifiés que dans la poésie. Le théâtre peut être conflictuel : soit il présente des pièces avec des fins glorieuses, soit au contraire la tragédie culminant avec la mort d'un ou de plusieurs personnages. Néanmoins, la dramaturgie est inspirée par une nouvelle technologie. Les dramaturges quittent le style classique. Il y a un mélange de tout. La question culturelle est un des thèmes abordés. Il existe un certain souci chez les dramaturges de se redéfinir et « *de prendre un nouveau départ. Ce n'est pas un retour aux sources mais un questionnement* ».

Une certaine contradiction a surgi au niveau de la thématique. Alors qu'au début de cet entretien les thèmes s'annonçaient diversifiés, les dramaturges et poètes déclarent qu' « *il n'y a pas eu de grands changements au niveau de la thématique, mais c'est la manière de la traiter qui a changé* ». Par exemple, Guillaume Oyono Mbia montrait dans ses pièces les querelles de ménage. On ajoute une touche contemporaine aux pièces modernes qui reposent sur ce thème récurrent. Par exemple, le texte contemporain peut être rédigé sans ponctuation pour laisser plus de liberté. Ou alors, les indications scéniques données par les auteurs plus anciens sont ignorées. On se donne une certaine liberté d'action.

Mais les dramaturges présents ont déclaré que le théâtre sert ce que le public veut. Ce n'est pas le cas pour la poésie. Les poètes écrivent sur leurs propres préoccupations et celles de l'époque. Le théâtre n'est pas aussi édité que la poésie. Il n'existe pas de cercle dans le théâtre comme pour la poésie. Nombre de dramaturges écrivent mais ne publient pas. Le théâtre anglophone est plus édité que le théâtre francophone. Le théâtre en général est plus visible à travers ses spectacles qu'à travers la littérature. La question de la diffusion par internet a été abordée, mais les participants ont soulevé l'objection que tout le monde ne connaît pas l'internet au Cameroun sans compter les difficultés d'accès à ce média.

La question de la dramaturgie de la diaspora a aussi figuré dans cet entretien. Le théâtre étant moins publié au Cameroun que la poésie, les dramaturges camerounais sont moins connus de la diaspora et publient peu là-bas au contraire des romanciers qui arrivent à s'imposer en tant que tel. La question avancée par les participants était la suivante : « *Il faudrait leur demander pourquoi ils ont choisi le roman plutôt que le théâtre* ». Il n'y a pas assez de dramaturges au Cameroun, mais davantage dans les autres genres littéraires. Ceci est dû à la crise de la dramaturgie en 1980 et à l'avènement de la télévision. Il y a peu d'encouragement à l'écriture de la part des metteurs en scène. Au Cameroun, on pense que l'on peut jouer une pièce sans avoir à la publier. De plus, les pièces de théâtre n'attirent pas une large audience. Selon les participants, la crise du théâtre n'est pas camerounaise, elle est mondiale. Il faut aussi avancé qu'en ce qui concerne le théâtre, les dramaturges préfèrent écrire leurs pièces au Cameroun que dans la diaspora.

3 – Les grands noms des poètes et dramaturges camerounais :

Nos participants nous disent qu'il est difficile d'en dresser un inventaire objectif. Voici les noms des poètes publiés qui ont été avancés : John Shady Francis Eonè,

Jean-Claude Awono, Anne Cillon Perri, Angeline Solange Bonoro, Yvette Balana, Léos Douanla, Wielfried Mwenye, Hervé Yamguen.

Poètes de la diaspora : Patrice Nganang (USA) et Guy Merlin Nana Tadoun (Espagne)

Les grands noms des dramaturges camerounais : Patrice Ndedi Penda, Jean-Emmanuel Pondi, Bole Butake, Séverin Cécile Abéga, François, Martin Ambara, Kouam Tawa.

Dramaturge de la diaspora : Mercedes Fouda (France) est la seule dramaturge camerounaise de la diaspora évoquée lors de cette table ronde. Elle avait déjà écrit et créé des spectacles au Cameroun avant de s'expatrier.

4 – L'actualité scénique et académique :

Il a été avancé que les œuvres inscrites aux programmes scolaires ne le sont pas forcément par notoriété. En effet, certaines œuvres peuvent faire partie des programmes scolaires en raison de l'appartenance politique ou tribale. Le succès du dramaturge Guillaume Oyono Mbia est incontestable. Il a eu le mérite d'écrire une œuvre, qui compte tenu de l'époque, de la thématique et de la réception, a fait l'objet de nombreuses thèses universitaires. De plus, son œuvre est inscrite au programme de la classe de 4^{ème} depuis de nombreuses années. L'œuvre de Mbia est exceptionnelle car il s'approprie la langue, la langue locale le bulu, transposée en français ce qui crée un certain comique. De plus, sa pièce est un documentaire sur la tradition bulu. D'après les participants, une œuvre comme celle-ci transcende le temps. Elle est toujours d'actualité car « *on peut l'adapter aux problèmes actuels. Si on considère Yaoundé comme un village urbain, quelle serait l'attitude des personnages ? Le conflit de la tradition et de la modernité n'est pas fini au Cameroun* ».

L'œuvre de Werewere Liking n'est pas inscrite au programme scolaire au Cameroun, mais ses pièces sont jouées, notamment Orphée Dafric. Mais elle n'est pas connue par tous au Cameroun. Les enfants dans la cour de récréation ne jouent pas ses pièces, alors que c'est le cas pour la pièce *Trois prétendants... un mari* d'Oyono Mbia. Werewere Liking est une initiée bassa. Elle connaît le rituel, elle est mystique. Elle a le titre de « bombo » qui veut dire initié. C'est aussi un titre de noblesse que seuls les hommes portent. La profondeur de ses pièces n'est pas accessible à tous. D'ailleurs, les participants déclarent qu'on comprend mieux ses pièces quand elles sont jouées qu'à leur lecture. Finalement, la discussion sur Liking s'achève sur le fait qu'« *elle pratique* » ce qui dans le jargon camerounais veut dire qu'elle s'adonne aux pratiques spiritiques. Etant donné que la majorité des Camerounais se livrent aux pratiques spiritiques, cet acharnement à décrire Liking comme une sorcière est assez surprenant.

5 – Le cinéma camerounais :

Compte tenu du festival des écrans noirs qui a lieu chaque année à Yaoundé, la question s'est posée de savoir pourquoi n'y a-t-il pas plus de grands cinéastes camerounais ? La question a même été posée, est-ce qu'il existe un cinéma camerounais ? Les grands cinéastes camerounais se cherchent encore. Existe-t'il une crise du cinéma camerounais ? « *Y-a-t-il un Yaoundéhood ?* ». Qu'il s'agisse du théâtre ou du cinéma, la préoccupation principale est « *le côté business* ». Ceux qui créent des films ont la préoccupation majeure de savoir si leurs films vont être vus et qu'est-ce qu'ils vont gagner ? Mais il existe quand même des cinéastes camerounais qui réalisent des films car ils veulent montrer la société camerounaise telle qu'elle est. Les difficultés matérielles et le coût lourd de la production d'un film, sans parler du peu de subventions de l'État, ajoutent un frein à son développement.

Les grands noms des cinéastes camerounais : Jean-Pierre Mokolo, Bassek Ba Kobhio, Jean-Pierre Bekolo et Oswald Lewat.

Cinéaste de la diaspora : Alphonse Beni (USA).

Compte-rendu de Laurence Randall.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

DRAMATURGES

- Liking W., *Une Nouvelle Terre*, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.
- _____
Du Sommeil d'Injuste, Abidjan, Dakar, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.
- Oyono Mbia G., *Trois prétendants...un mari*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1989.
(Édition polycopiée 1963, première édition 1964).
- _____
Notre fille ne se mariera pas !, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2002.
(Première édition radiophonique, 1969).

ROMANCIERS

- Beyala C., *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000.
- _____
Les arbres en parlent encore, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.
- Boto E., *Ville Cruelle*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1971.
(Eza Boto = Nom de plume de Mongo Beti).
- Beti M., *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Éditions Julliard, 2000.

CINÉASTES

- Ba Kobhio B., *Sango Malo, Le maître du canton*, Les Films Terre Africaine, Paris, 1991.
- _____
La Reine Blanche, 'Envoyé spécial', France 2, Paris, 1996.
- Teno J-M., *Clando*, Paris, Les Films du Raphia, ZOF/ARTÉ, Paris, 1996.

_____ *Vacances au pays*, Les Films du Raphia, Paris, 2000.

ŒUVRES AFRICAINES SECONDAIRES

Bebey F., *Le fils d'Agatha Moundio*, CLÉ, 1967.

Beti M., *Le roi miraculé*, Paris, Buchet/Chastel, 1958.

_____ *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine 1976.

_____ *Trop de Soleil tue l'amour*, Paris, Éditions Julliard, 1999.

Beyala C., *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Libro, 1987.

_____ *Le petit prince de Belleville*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992.

_____ *Maman a un amant*, Paris, Éditions Albin Michel, 1993.

_____ *Assèze l'Africaine*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

_____ *La petite fille du réverbère*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.

_____ *Les honneurs perdus*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

_____ *Les amours sauvages*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000.

Njiké-Bergeret C., *Ma passion africaine*, J.C. Lattès, 1997.

_____ *La sagesse de mon village*, J.C. Lattès 2000.

Oyono F., *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, 10/18, 1956.

_____ *Une vie de Boy*, Paris, Press Pocket, Éditions Julliard, 1956.

_____ *Chemin d'Europe*, Paris, Éditions, Julliard, 1960.

Oyono-Mbia G., *Le train spécial et son excellence*, Yaoundé, Éditions CLE, 1979.

Le boubier, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2002.

SOURCES SECONDAIRES – THÉÂTRE, ROMAN, CINÉMA

THÉÂTRE

Bjornson R., *The African Quest for Freedom and Identity, Cameroonian Writing and the National Experience*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Butake B., & Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, Yaoundé, Bet & Co. (Pub) Ltd, 1988.

Chalaye S., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Préface de Caya Makhélé, 'L'art du risque', *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Hourantier M.-J., *Du rituel au théâtre rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984.

Mumpini O., *Comprendre Trois prétendants... un mari de Guillaume Oyono Mbia*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1985.

Orlando V., 'Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroon : Towards a New Feminine Theatre for Africa, Kamal Salhi, (ed.), *African Theatre for Development*, Exeter Intellect Books, 1998, p. 155-173.

ROMAN

Brière É., *Le roman camerounais et ses discours*, Yvry, Éditions Nouvelles du Sud, 1993.

Cazenave O., *A New Generation of African Writers in Paris*, Lanham, Lexington Books, 2005.

Dehon C., *Le roman camerounais d'expression française 1954-1986*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2008.

- Fandio P., & Madiani M., *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Hitchcott N., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.
- , *Women writers in Francophone Africa*, Oxford, Berg, 2000.
- Mbock C.-G., *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1992.
- Mouralis B., *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1981.
- Ibnlfassi L., & Hitchcott N., (eds), *African Francophone Writing – A Critical Introduction*, Oxford, Berg, 1996.
- Julien E., 'Reading 'orality' in French-language novels from sub-Saharan Africa' in Forsdick C. & Murphy D., *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction*, London, Hodder Education, 2003, p. 122-132.
- Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 2004.
- 'La traversée dans le roman africain', *Présence francophone*, n° 67, College of the Holy Cross, Worcester MA, 2006.
- Littérature africaine à la croisée des chemins*, Actes du Colloque, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2001.

CINÉMA

- Ba Kobhio B., *Cameroun. La fin du maquis ?*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Barlet O., *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Cheriaa T., *Le groupe et le héros, Camera Nigra, le discours du film africain*. Centre d'Etudes sur la communication en Afrique, Collection Cinémédia Cinémas d'Afrique noire, n° 7, Bruxelles, Paris, OCIC-L'Harmattan, 1984.

- Dovey L., *African Film and Literature, Adapting violence to the screen*, New York, Columbia University Press, 2009.
- Eades C., *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Éditions Cerf-Corlet, 2006.
- Ekotto F., 'La mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne', *Nouvelles Études francophones*, Volume 24, n° 1, Paris, CIEF, Printemps 2009, p. 184-198.
- 'Cinéma d'Afrique', *Notre Librairie Revue des Littératures du Sud*, n° 149, 2002.

SOURCES SECONDAIRES – ŒUVRES CRITIQUES

- Abomo-Morin M.-R., 'Le roman camerounais à la traversée des savoirs anthropologique, ethnologique et sociologique', *Présence francophone*, n° 67, College of the Holy Cross, Worcester MA, 2006, p. 115-131.
- , 'Le roman de Mongo Beti et l'Histoire du Cameroun', Fandio P., & Madini M., *Figures de l'Histoire et imaginaire au Cameroun*, p. 87-98.
- Albert I., *Des femmes. Une terre. Une nouvelle dynamique sociale au Bénin*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- Anozie Sunday O., *Structural Models and African Poetics : Toward a Pragmatic Theory of Literature*, Routledge, London, 1981.
- Appiah K. A., *In My Father's House, Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Aron R., *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1961, in Hourantier M.-J. *Du rituel au théâtre rituel*.
- Aumont J., *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1984.
- Bancel N., Blanchard P., Vergès F., *La République coloniale – Essai sur une utopie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003.
- Barthes R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil, 1977.
- Banham M., *African theatre today*, London, Pitman, 1976.

- Barthes R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Barry P., *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2nd edition, 2002.
- Bayart J.-F., *L'État en Afrique : la politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.
- _____, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, 1965.
- Belinga Eno S.M., *Comprendre la littérature orale africaine*, Les classiques africains, Paris, Éditions St. Paul, 1978.
- Benali A., 'Oralité et cinéma africain francophone : une parenté esthétique et structurelle', *Cinémas d'Afrique*, n° 149, Saint-Étienne, *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, 2002, p.20-26.
- Beti M., *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, Maspero, 2^e édition, 1977.
- _____, 'L'affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature', Gbanou S., & Taiwé K. D., (eds), *Palabres*, vol. 1, nos 3&4, Bremen, 1997, p. 39-48.
- _____, 'Identité et tradition', in Guy Michaud, *Négritude : traditions et développement*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978.
- _____, *Mission terminée*, Paris, Livre de poche, 1985.
- Biarnès B., *Les Français en Afrique noire – De Richelieu à Mitterrand*, Paris, Armand Colin, 1987.
- Blyden W. E., *African Life and Custom*, London, African Publication Society (First published 1908), 1969.
- _____, *Christianity, Islam and the Negro Race*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1985.
- Bouly de Lesdain S., *Femmes camerounaises en région parisienne*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- Bourneuf R., & Ouellet R., *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Bozzero R., & Ponnau G., 'Fantastique', *Dictionnaire universel des littératures*, Didier B., PUF, Paris, 1994.
- Branigan E., *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London, 1992.
- Bray M., & Calatayud A., 'The French film industry's current financial crisis and its impact on creation: the example of Jacques Doillon's *Raja* (2003)', *Studies in European Cinema*, 2:3, 2005, p. 199-212.
- _____, 'Le film de fiction historique: support dans l'acquisition de compétences langagières et culturelles', in *De Babel à la mondialisation. Apports des sciences humaines à la didactique des langues*, Ed. J. Aden CNDP-CRDP de Bourgogne, Coll. Documents, actes et rapports pour l'éducation (2005), p. 137-144.
- _____, 'Images of exile: tracing the past with the present in Henri-François Imbert's *NoPasaràn! Album souvenir*', *Studies in European Cinema* 4:1, 2007, p. 61-72.
- Buckland W., *Teach Yourself Film Studies*, Hodder and Stoughton, London, 1998.
- Chalaye S., *L'image du Noir au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Chemain R., *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Chevalier K., *La Mémoire et l'Absent. Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Chevrier J., *Anthologie africaine*, Paris, Hatier, 1981.
- _____, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Chion M., *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1982.
- _____, *Le Son au cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1985.
- Colin R., *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, A.D.E.C., 1965.
- Conteh-Morgan J., *Theatre and Drama in Francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

- Cornevin R., *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.
- Dabéziés A., 'Des mythes primitifs aux mythes littéraires', *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel, Paris, Édition du Rocher, 1988.
- Debel A., *Le Cameroun aujourd'hui*, Paris, Jaguar, 1994.
- Deleuze G., *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- _____, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Dessajan S., 'Le documentaire en Afrique : un certain regard', *Cinémas d'Afrique*, n° 149, Saint-Étienne, Notre Librairie, *Revue des littératures du Sud*, 2002, p. 71-76.
- Doho G., 'Théâtre et masses empowerment au Cameroun', *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Actes du Colloque, p. 109-128.
- Duranty L. E., as quoted by Cogny P., *Naturalisme*, Paris, PUF, 1976, in Ndachi Tagne D., *Roman et réalités camerounaises*.
- Duriez C., *A la rencontre des Kapsiki du Nord-Cameroun*, Paris, Editions Karthala, 2002.
- _____, *Zamane, tradition et modernité dans la montagne du Nord Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Efoua Zengue R., 'De la réalité historique à la fiction romanesque', in *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines*, n° 11, 1984, in Ndachi Tagne D., *Roman et réalités camerounaises*.
- Ekotto F., 'A propos du choix des thèmes dans le cinéma subsaharien', *Cinémas d'Afrique*, Saint-Étienne, Notre Librairie *Revue des littératures du Sud*, n° 149, 2002, p. 37-40.
- Elouga M., Nga Ndongo V., & Mebenga Tamba L., *Dynamiques urbaines en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Essono J. M., & Métangmo L., *Cameroun 2001, Politique, langues, économie et santé*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- Fanon F., *Les damnés de la terre*, Paris, F. Maspero, 2^e édition, 1961.
- _____
Peau noire, masques blancs, Paris, Éditions du Seuil, (première édition 1952) 1971.
- _____
Pour la révolution africaine : écrits politiques, Paris, F. Maspero, 1969.
- Featherstone S., *Postcolonial Cultures*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Ferrandi R., *Rapport au scolaire et organisation du temps chez les élèves de terminale gabonais. Approche ethnopsychologique*. Paris X Nanterre, Thèse de 3^e cycle, 1985, p. 327.
- Ferro M., *Le livre noir du colonialisme, XVI^e – XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003.
- Finkelkraut A., *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.
- Fodouop K., *Le marché de la friperie vestimentaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Forest P., *50 mots clés sur la culture générale contemporaine*, Paris, Marabout, 1992.
- Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction*, London, Hodder Education, 2003.
- _____
'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C. & Murphy D., (eds), *Postcolonial Thought in the French-speaking world*, p. 1-27.
- _____
(eds), *Postcolonial Thought in the French-speaking world*, Liverpool, University Press, 2009.
- Gbanacé P., *Modernité africaine = Occidentalité ?*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Genette G., *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- _____
Frontières du récit, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- _____
Le discours du récit, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- _____
Nouveau Discours du récit, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

- Guillou A., *Corps utile, corps fertile*, Les Cahiers du LERSCO, n° 7, Nantes, Université de Nantes/CNRS, janvier 1985.
- Guy J., *Le cinéma camerounais en crise*, L'Harmattan, Paris, 1987.
- Harrison N., *Postcolonial Criticism*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- Heidegger M., *Remarques sur art – sculpture – espace*, Paris, Rivages poche, 2007.
- Hegel G.W. Fr., *Naturophilosophie*, in Lecomte N., *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*.
- Henry A., Tchente G.-H.,
Guillaume-Dieumegard P., *Tontines et banques au Cameroun*, Paris, Éditions Karthala, 1991.
- Hobsbawm E., 'Introduction: Inventing Traditions', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 1-14.
- Hourantier M.-J., Préface in Liking W., *Une Nouvelle Terre*.
- Jackson R., *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and New York Methuen, 1981.
- Jameson F., *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, vol. 2, *Syntax of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- Joppa F. A., *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, Cape Coast, Ghana : University of Cape Coast, 1982.
- Jullien F., 'Tradition, innovation', *Cahiers de Présence d'Esprit* n° 2, Paris, Epy Présence d'Esprit, mai 2002, p.14-41.
- Kanneh K., *African Identities, Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-africanism and Black Literatures*, Routledge, London, 1998.
- Kayo P., *Panorama de la littérature camerounaise*, Bafoussam Librairie Panafricaine, 1978.
- Kelman G., *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Editions Max Milo, Paris, 2004.

-
- Les hirondelles du printemps africain, Paris, J.C. Lattès, 2008.
- Kom A., *La Malédiction francophone*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2000.
- Kostadinova G., & Revelard M., *Masques du monde*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000.
- Lacoste Y., *Ibn Khaldoun. Naissance de l'Histoire, passé du tiers monde*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.
- Larson C., *Panorama du roman africain*, Paris, Éditions internationales, 1974.
- Laude J., *Les arts de l'Afrique Noire*, Paris, Livre de Poche, 1966.
- Lecomte N., *Le roman négro-africain des années 50-60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Loomba A., 1998. *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge,
- Massey D., 'Politics and Space/Time', Szeman I. & Kaposy T., (eds), *Cultural Theory – An Anthology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 65-84.
- Makhélé C., 'L'art du risque', préface, Chalaye S., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*.
- Matayeyou E., 'Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil', *The French Review*, n° 69.4, 1996, p. 613, in Hitchcott ., *Calixthe Beyala, Performances of Migration*.
- Mateso L., *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T et Éditions Karthala, 1986.
- Mattei F., *Le code Biya*, Paris, Balland, 2009.
- Mauron C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1980.
- Mbassi Mineduc B., 'L'écriture dramatique camerounaise : une écriture à la croisée des chemins', Butake B. & Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, p. 102-122.

- Mbembe A., *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- Mc Hale B., *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.
- McLeod J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, 2000.
- Medou Mvomo R., *Afrika Ba'a*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1969/1981.
- Memmi A., *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Folio, 2008 (première édition Corr  a, 1957).
- Menga G., *L'Oracle*, Éditions CLÉ, Yaoundé, 1976, p. 89, in Mumpini O., *Comprendre Trois prétendants... un mari de Guillaume Oyono Mbia*.
- Menyomo E., 'Philosophie et urbanisation', Elouga M. Nga Ndong V. & Mebenga Tamba L., *Dynamiques urbaines en Afrique noire*, p. 33-40.
- Mérand P., *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*, L'Harmattan, Paris.
- Metangmo-Tatou L., *Cameroon 2001 – Politique, langues, économie et santé*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Mfoulou Mesres J., 'Littérature et société : le cas du théâtre camerounais', *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, p. 87-93.
- Miller C. L., *Theories of Africans*, London, Chicago, The University Press, 1990.
- Mongo P., *Bogam Woup*, Yaoundé,   ditions CLÉ, 1980.
- Moura J. M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- Mouralis B., *République et colonies – Entre histoire et mémoire*, Paris, Présence Africaine, 1999.
- Murphy D., 'Beyond tradition, versus modernity: postcolonial thought and culture in Francophone and sub-Saharan Africa', Forsdick C., & Murphy D., (eds), *Francophone Postcolonial Studies, A Critical Introduction*, p. 221-230.
- Murphy D., & Bisschoff L., 'Africa's Lost Classics', Special dossier in *Screen*, 48.4., 2007.

- Murphy D., & Forsdick C., 'France in a Postcolonial Europe: history, memory, identity', Special issue of *Francophone Postcolonial Studies*, 5.2, Autumn/Winter 2007.
- _____, 'The rise of the Francophone Postcolonial Intellectual: the emergence of a tradition', *Modern and Contemporary France*, 17.2. 2009, p. 163-175.
- Murphy D., & Hargreaves A., 'New Directions in Postcolonial Studies'. Special issue of *Journal of Postcolonial Writing*, 44.3, September 2008.
- Murphy D., & Ní Loingsigh A., *Thresholds of Otherness/Autrement memes: Identity and Alterity in French-Language Literatures*, London, Grant & Cutler, 2002.
- Murphy D., Keown M., Procter J., (eds), *Comparing Postcolonial Diasporas*, London, Palgrave, 2009.
- Murphy D., 'Will the real Africa please stand up? Resistance and Representation in African Literature', Murphy D., & Ní Loingsigh A., (eds), *Thresholds of Otherness/Autrement Mêmes: Identity and Alterity in French-Language Literatures*, London, Grant and Cutler, 2002, p. 305-322.
- Nanga B., *Les chauves-souris*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Nchare O., *The Writing of King Njoya*, Foumban, Maison de la Culture, p. 13. (Date de publication inconnue).
- Ndachi Tagne D., *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Ndinda J., 'Femmes camerounaises en littérature : images, discours, écriture', Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétiques et thématiques*, p. 157-179.
- Ndumbe Eyoh H., 'Cameroon Theatre', *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, p. 123-139.
- Nga Ndongo M., 'Phénoménologie de la ville camerounaise', Elouga M. Nga Ndongo V. & Mebenga Tamba L., *Dynamiques urbaines en Afrique noire*, p. 17-40.
- Ngandu Nkashama P., *Théâtres et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- Ni Loingsigh A., *Postcolonial Eyes. Intercontinental Travel in Francophone African Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.
- Njinjoh A. D., 'Tradition and Continuity : The Quest for Synthesis in Francis Bebey's *Le fils d'Agatha Moudio*', Ibnlfassi L. and Hitchcott N., *African Francophone Writing. A Critical Introduction*, p. 153-162.
- Nkrumah K., *Neocolonialism, The Last Stage of Imperialism*, Londres, 1965-1971.
- Nnaemeka O., *The Politics of (M)othering: Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, London Routledge, 1997, in Quayson A., *Postcolonialism. Theory, Practice or Progress?*
- Nnomo M., 'Les modalités de la rébellion du féminin dans la réécriture de l'histoire chez Calixthe Beyala', Fandio P., & Madini M., *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, p. 163-170.
- Norodom Kiari J.-B., & Fouellefak C. C., 'Mythes, légendes et nationalisme dans l'ouest Cameroun : le cas de Pangui Kengne Joseph alias « sans pitié »', Fandio P., & Madini M., *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, p. 275-284.
- Onguene Essono L. M., 'La langue française des écrivains camerounais : entre l'appropriation, l'ignorance et la subversion', Vounda Etoa M., *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures, esthétique et thématiques*, p. 197-225.
- Ongoum L.-M., 'Le théâtre dans le milieu traditionnel', Butake B., & Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, p. 35-45.
- Oto J., 'Le théâtre traditionnel camerounais : son existence chez les Fang/Ntumu', Butake B., & Doho G., *Théâtre camerounais, Actes du colloque de Yaoundé*, p. 13-25.
- Ouattara V., *Idéologie et tradition en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Owona A., *La naissance du Cameroun 1884-1914*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Paravy F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- Philombe R., & Pabé., *Littérature Camerounaise*, Le livre dans tous ses états, Paris, Notre Libraire, 1989.
- Pillot C., 'Le vivre vrai de Werewere Liking', *Notre Librairie*, Vol. 102 July-August 1990, p. 54-58, in Orlando V., 'Werewere Liking and the Development of Ritual Theatre in Cameroun : Towards a New Feminine Theatre for Africa'.
- Quayson A., *Postcolonialism. Theory, Practice or Progress?* Cambridge, Polity Press, 2000.
- Ranger T., 'The invention of Tradition in Colonial Africa', Hobsbawm E., & Ranger T., (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 211-262.
- Reuter Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.
- Ricard A., *L'invention au théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.
- Ricoeur P., *Temps et Récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- _____, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- _____, *Temps et Récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Said E., *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993.
- _____, *Orientalism*, London, Penguin Modern Classics, (première édition 1978: Routledge & Kegan Paul Ltd), 2003.
- Schipper M., *Théâtre et société en Afrique*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.
- Senghor L. S., *Théâtre africain, théâtres africains*, Paris, Silex, 1990.
- Soyinka W., *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Strauss L., *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Paris, Flammarion, 2008.

- Tardits C., *Le Royaume Bamoun*, Paris, Armand Colins, 1980.
- Teko Agbo A., 'Pratiques et vertiges de l'écriture. L'exemple du roman africain', *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Actes du Colloque, p. 37-45.
- Thomas D., *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Idiana, Idiana University Press, 2007.
- Weber M., *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Translated by Talcott Parsons, London, Unwin University Books, 1930.
- Yana S. D., 'Statuts et rôles féminins au Cameroun', *Politique Africaine, L'Afrique des femmes*, n° 65, Khartala, Mars 1997, p. 35-47.
- Yetna J.-P., *Langues, média, communautés rurales au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Young R., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Oxford, Malden, Blackwell Publishing, 2001.
- Zimmer W., *Répertoire du théâtre camerounais*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- La Bible de Jérusalem*, Pocket, 2005.
- The Cultural Identity of Cameroun*, Yaoundé, ABC, 1985. Articles suivants :
- Ewane K., 'The dynamics in cultural identity. A historian's viewpoint', *The Cultural Identity of Cameroon*.
- Mveng E., 'Is there a Cameroonian cultural Identity', *The Cultural Identity of Cameroun*.
- Towa M., 'The Concept of Cultural Identity', *The Cultural Identity of Cameroon*
- Études Féminines Africaines*, Paris, Éditions Aurore Univers, 2006.
- Maleka R., 'Regards croisés - Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*.
- Micaïla M., 'Regards croisés - Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*.
- Nzenga J., 'Condition et image de la femme africaine - Les Africaines entre Tradition et Modernité', *Études Féminines Africaines*.

THÈSES ET MEMOIRES (consultés en ligne)

<http://www.limag.refer.org/ThesesSommaire.htm>

- Akaïchi M., (2000) *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Ghassan Kanafani*. Thèse non publiée. Université de Lyon 2. (consultée le 02/03/2003)
- Cheniki A., (1993) *Théâtre algérien. Itinéraire et tendances*. Thèse non publiée. Paris 4. (consultée le 21/5/2003)
- Ghellal A., (1999) *Étude discursive Espace-temps dans "Le Privilège du Phénix" de Mohammed Moulesseoul*. Paris 13. Mémoire de DEA. (consulté le 18/09/2005)
- Laval E., (2005) *Villes et parole : espaces en miroir. Étude sur "Qui se souvient de la mer" et "Habel" de Mohammed Dib*. Lyon 2. Mémoire de Master 1. (consulté le 24/12/2007).

REVUES

- Anonyme., 'Stitched with history – African textile and fashion', *New African Woman*, London, IC Publication, Summer 2009.
- Anonyme, 'The dawn of a new « frank and dynamic » relationship', *New African*, London, IC publications, n° 487, August/September 2009.
- Finkel M., 'Bedlam In The Blood - Malaria', *National Geographic*, U.S.A., Declan Moore, July 2007, p. 44-45.

JOURNAUX

- De Roux E., 'Gabon, la voie des ancêtres', *Le Monde*, 12 octobre 2006.
- Njoya R., 'Ecriture Bamoun : entre mythe et réalité'. *Patrimoine*, 2002, hors série n° 0028.
- Ngatchi L., & Natacha B., 'Le regard des morts', *Patrimoine* n° 068.
- Mono Ndjana H., 'La dramaturgie camerounaise est-elle en crise ?' *Patrimoine*, 2003, hors série n°. 002.
- Nounga G., 'Sur l'incurie du théâtre historique au Kamerun', *Patrimoine*, 2003, hors série n°. 002.

- Si Bitá A., 'Certificat du genre de mort', *Patrimoine*, n° 0035, 2003.
- Tchakam S., 'Calixthe Beyala en toute franchise', *Cameroon Tribune*, 8 janvier 2004.
- Tchonang E., 'Cinéma camerounais : produire ou périr', *Patrimoine*, n° 0017, 2000.
- Vounda Etoa M., 'Littérature camerounaise : entre sclérose et renaissance', *Patrimoine*, 2003, hors série n° 002.

SITES WEBS

- Africultures <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no+5137> (consulté le 04/05/2009).
- Africultures <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no+2912> (consulté le 04/05/2009).
- Baudrillard J., Brunn A., Lageira J., 'Modernité', p. 1.
<http://www.universalis.fr/recherche/?q=La+modernit%C3%A9&s=> (consulté le 20/11/10)
- Encyclopædia Universalis <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-culture-et-societe-litteratures/> (consulté le 22/01/10)
- Dictionnaire - Encyclopædie Universalis <http://www.universalis.fr/dictionnaire/> (consulté le 11/09/2009).
- Dictionnaire encyclopédique Larousse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/fantastique> (consulté le 06/09/2009)
- Extrait du discours de Nicolas Sarkozy
http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/français/interventions/2007/juillet/allocution_a_universite_de_dakar.79184.html, in Forsdick C. & Murphy D., 'Situating Francophone Postcolonial Thought', Forsdick C. & Murphy D., *Postcolonial Thought*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.
- Lemmonier M., 'Le grand retour de l'ésotérisme'.
<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/scripts/print.php> (consulté le 05/01/2010).
- Le Nouvel Observateur <http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/scripts/print.php> (consulté le 05/01/2010).

‘Léopold Moune-Etia, 1913-2004 : Une page de l’histoire du Cameroun est tournée
(Quelles : Le Messenger – 16.07.2004)’.
<http://www.peuplesawa.com/fr/bnnews.php?nid=27&kat=3&vip=0> (consulté le 11/12/2009).